

مجلة أدبية ثقافية شهرية تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت - العدد 447 أكتوبر 2007

رقابات وإشكاليات
حمد الحمد

ملف البيان: عام على رحيل روائي الأجيال نجيب محفوظ..
فهد توفيق الهندال ود.عبد المالك أشهبون

رؤية نافذة للدكتور خليفة الوقيان لتاريخ الوعي الكويتي
منى الشافعي

قراءة في "مدارات" فاطمة يوسف العلي
حسن حامد

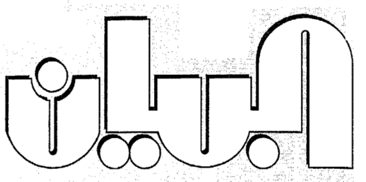
عن "الطريق إلى كراتشي"
عبد الله خلف

صلاح دبشة.. قصيدة المشروع
سعد الجوير

مفهوم البنية الدالة في النقد البنيوي
د. سليمان الطلب

ثقافة الحرب وهدى بركات
د. وجدان الصائغ

من العامية الفصيحة في اللهجة الكويتية
خالد سالم محمد



العدد 447 أكتوبر 2007

مجلة أدبية ثقافية شهرية تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت

(صدر العدد الأول في أبريل 1966)

رئيس التحرير:
حمد عبد المحسن الحمد

سكرتير التحرير:
عدنان فرزات

ثمن العدد

الكويت: 500 فلس، البحرين: 750 فلسا، قطر: 8 ريالات، دولة الامارات العربية المتحدة: 8 دراهم، سلطنة عمان: ريال واحد، السعودية: 8 ريالات، الأردن: دينار واحد، سورية: 50 ليرة، مصر: 3 جنيهات، المغرب 10 دراهم.

الاشتراك السنوي

للأفراد في الكويت 10 دنانير.
للأفراد في الخارج 15 ديناراً أو ما يعادلها.
للمؤسسات والوزارات في الداخل 20 ديناراً كويتياً.
للمؤسسات والوزارات خارج الكويت 25 ديناراً كويتياً أو ما يعادلها.

المراسلات

رئيس تحرير مجلة البيان ص.ب34043 العديلية - الكويت الرمز البريدي 73251 - هاتف المجلة: 2518286 - هاتف الرابطة: 2510602/2518282 - فاكس: 2510603

موقع رابطة الأدباء على الانترنت
WWW.KuwaitWriters.org

البريد الإلكتروني
Kwtwriters@ hotmail.com

قواعد النشر في مجلة «البيان»:

مجلة «البيان» مجلة أدبية ثقافية، تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت، وتعنى بنشر الأعمال الإبداعية والبحوث والدراسات الأصيلة في مجالات الآداب والعلوم الإنسانية، ويتم النشر فيها وفق القواعد التالية:

1 - أن تكون المادة خاصة بمجلة البيان وغير منشورة أو مرسلة إلى جهة أخرى.
2 - المواد المرسلة تكون مطبوعة ومدققة لغويا ومرفقة بالأصل إذا كانت مترجمة.
3 - يفضل إرسال المادة محملة على فلوبي أو CD .
4 - موافاة المجلة بالسيرة الذاتية للكاتب مشتملة على الاسم الثلاثي والعنوان ورقم الهاتف ورقم الحساب المصرفي.
5 - المواد المنشورة تعبّر عن آراء أصحابها فقط.



Al Bayan

LITERARY JOURNAL ISSUED
BY KUWAIT WRITERS ASSOCIATION
(447) October 2007

Editor in chief
Hamad Abdulmohsen Al Hamad

Correspondence Should be Addresses to:

The Editor,
Al Bayan Journal
P.O.Box: 34043 Audilyia - Kuwait
Code: 73251 - Fax: 2510603
Tel.: (Journel) 2518286 - 2518282 - 2510602

رقابات وإشكاليات........................ حمد الحمد ٤

مفهوم "البنية الدالة" في النقد البنيوي....... د. سليمان الطلب ٦

البطل الشعبي في "الحرافيش" .... فهد توفيق الهندال ١٤

"أبعاد ودلالات في رحلة "ابن فطومة" .... عبد المالك أشهبون ٢٦

قراءة في كتاب (الثقافة في الكويت) للدكتور خليفة الوقيان... منى الشافعي ٣٨

فاطمة يوسف العلي من منظور محمد جبريل...... حسن حامد ٥٢

صلاح دبشة.. قصيدة المشروع .... سعد الجوير ٦٠

دور العولمة في التحول التربوي.......سعيد الدحية الزهراني ٧٢

الطريق إلى كراتشي.. هيثم بودي .... عبد الله خلف ٧٨

هدى بركات.. وثقافة الحرب .... د. وجدان الصائغ ٨٢

الإضاءة المسرحية - لغة بصرية مؤثرة ....ناصر الملا ٨٦

طيبة الإبراهيم .. لم أجد متنفساً سوى الكتابة .... البيان-خاص ٩٢

من العامية الفصيحة في اللهجة الكويتية ..... خالد سالم محمد ٩٨

كثيراً عشقت الحياة .... تميم صائب ١٠٦

بسيطٌ كصباح الخير........... عقيل عيدان ١١٤

من مذكرات شجرة .... د. محمود المنلا ١١٦

عزاء لنساء الخليج...........أحمد الواصل ١١٨

رجل الثلج يتزين بعقد الياسمين .... جميلة سيد علي ١٢٠

نيران المجنون .... عبد اللطيف الزكري ١٢٤

الأرملة الصغيرة............. فرج مجاهد عبد الوهاب ١٢٦

بعض هذه المواد نشرت بدعم من "صندوق الكويت لدعم الإبداع"



رقابات وإشكالات

بقلم: حمد الحمد

ظهرت في السنوات الأخيرة الكثير من المدونات الكويتية والعربية على شبكة الإنترنت. هذه المدونات الشخصية أتاحت مساحة من الحرية لإبداء وجهات النظر من دون أن تمر على جهة رقابية تتفحص مضمونها، وتتصف هذه الآراء التي تظهر على صفحات المدونات أنها لا يتسع المجال لها كي تظهر على صفحات المطبوعات سواء الكتب أو الصحف اليومية. ومعظم هذه المدونات أسّسها مجاميع من الشباب.

ولهذه المدونات تأثير فعال في تقديم معلومات هامة ومؤثرة ودقيقة أحياناً أثناء حدوث أزمات سياسية أو فكرية أو حتى أمنية ولكنه في الوقت نفسه فإن هذه المدونات من شأنها أن تخلق في عالمنا الثالث ومنه العالم العربي أزمة بل أزمات فكرية حيث بإمكان كل مواطن أن يقول ما يشاء،وهنا نتحدث عن حرية الفكر.

يقول توماس بين "حين يطرق الرقي باب أمة من الأمم يسأل: أهنا فكر حر؟ فإن وجده دخل. وإلا مضى..".

وهنا تبدو أن ثمة علاقة وثيقة بين الفكر الحر والتقدم، والفكر الحر بالشرح المبسط هو أنه لا توجد هناك مسلمات وثوابت فيه وعلى الإنسان أن يقول ما يشاء ويفكر كيفما يشاء من دون أن يكون فوق رأسه من يقول له : "كيف تفكر"

في عالمنا الثالث والعربي تحديداً، تعتبر قصة الفكر الحر إشكالية كبرى. فالفكر يخضع للرقابة، بل رقابات عدة تحوم فوق رأس الكاتب بشكل خاص والإنسان عموماً، رقابة لها أنواع منها: الحكومية ورقابة المجتمع بتياراته السياسية، ثم الثوابت والتقاليد والقبيلة والأسرة إلخ.. من رقابات تجعل أفكارك حبيسة رأسك الذي لا يمكن حينها أن يعمل أو حتى يتنفس. يقول فولتير" يمكن مقاومة الجيوش ولكن يستحيل مقاومة الأفكار"

قرأت في إحدى الصحف عن حكاية مواطن خليجي نشر قبل نصف قرن في صحيفته المتواضعة مقالة تطالب بتعليم البنات.. وكانت النتيجة إغلاق الصحيفة وسجنه لعدة أيام لأن ما نشره لا يتوافق مع فكر المجتمع.

وسمعت عن حكاية مواطن آخر يستيقظ في الصباح الباكر ويقوم بقراءة الصحيفة اليومية التي تصل إلى منزله وبعد أن يفرغ من القراءة يقوم بقص جميع المقالات التي لا تتوافق مع فكره. والهدف هو أن لا يطلع عليها أفراد أسرته سواء الصغار أو الكبار ويتلوث فكرهم، فهو حسب اعتقاده يفكر عنهم جميعاً.

ما نود قوله أن في مجتمعاتنا تقوم الحكومات بما يقوم به رب تلك الأسرة، ولكن مع هذا نقول إن الأفكار أو المنكر الذي نحاربه على الأرض أصبح يأتينا عبر الفضاء ولا مقدرة لنا على مراقبته بوجود الأقمار الاصطناعية التي تبث لنا مئات القنوات التلفزيونية

حتماً إن إشكالية الفكر هي إشكالية ذات قضية دقيقة لا نستطيع مواجهتها أو محاصرتها، .. لهذا ما علينا اليوم إلا مراقبة الأمم كيف تفكر لأنه ليس بمقدورنا وفق معطياتنا التي نملكه إلا أن نكون أسواقاً استهلاكية معطلة.

يقول ديكارت " أنا أفكر إذاً أنا موجود.."

لهذا علينا أن نتساءل : هل هناك تواجد لنا على ساحة التقدم والرقي العالمي؟ مجرد سؤال لا يحتاج .. أولا ينتظر إجابة!





مفهوم "البنية الدالة" في النقد البنيوي

بقلم: د. سليمان الطلب
(المغرب)

يتميز المنهج البنيوي التكويني بعنايته بالكيفية التي يظهر عليها العمل الأدبي، ذلك أن تصوره للإبداع يرتكز على جماليته أو كيفيته بخلاف الاتجاه التجريبي الذي يعتبر المضمون أو الكم هو الذي يلعب الدور الأساس في تكوين الوعي الجماعي. وتأسيساً على ذلك تم إرساء الخلفية التي ستنطلق منها كل المقاربات السوسيولوجية الجدلية عند رائدها " جورج لوكاتش" و وصيفه " لوسيان غولدمان" من حيث إن البنيوية التكوينية تحاول الاطلاع عن كثب على خصوصية الظاهرة الأدبية كيفما كانت تجلياتها، وتعمل كذلك على تحديد الكيفية التي يتم بها الانتقال من الظاهرة الجمعية(المجتمع) إلى الإنتاج الأدبي من خلال تفكيك النص الأدبي و إضاءته، و من حيث إن هذا المنهج الجدلي لا يبحث فقط عن العلاقة بين مضمون الوعي الجمعي و مضمون العمل الأدبي كما سارت على ذلك المناهج الإيديولوجية، ولا بين الأنساق الجمالية و المعرفية التي تتضمنها مصنفات علم الجمال والنقد والشعرية، وإنما بين "البنية الدالة" التي تشكل الأعمال الأدبية والفنية والبنى الجمالية التي تشكل الوعي الجماعي.

ذلك أن كل عمل أدبي ننظر إليه باعتباره بنية، فإن ذات البنية تحمل معنى ما من زاوية كونها تشكل بنية دينامية دالة. وهذا المفهوم هو الوحدة بين العمل الأدبي وبين معناه وطابعه الجمالي ما دامت بنية النص تظهر أول ما تظهر من خلال جمعها لأجزائه في وحدة متكاملة. ووفق هذا

المنظور فإننا نكشف أثناء تحليلنا لأعمال الكتاب عن بنية يمكنها أن تدل على النص في كليته، فالعمل الأدبي ليس إلا جزءاً من مجموعة كبرى هي البنى الاجتماعية. وكل بنية هي أساساً بنية متماسكة، ليس على مستوى الترابط المنطقي فحسب بل ومن خلال العلاقة الموجودة بين الأجزاء والكل.

١- مفهوم "البنية الدالة" عند جورج لوكاتش

إن الفكرة الأساسية في البنيوية التكوينية هي أن الوقائع البشرية أجوبة لذات فردية أو جماعية تشكل في جملتها محاولة لتعديل وضع قائم نحو اتجاه ملائم لطموحاته. وهو ما يفرض أن كل نتاج أدبي يمتلك" بنية دالة" لا تكون واضحة دائماً، وإنما ينبغي على الباحث الكشف عنها من خلال العمل الأدبي.

ومفهوم "البنية الدالة" كفكرة عامة مجردة وفلسفية كان يوجد في مركز الجدل الهيجيلي، و قد أخذه ماركس بعد ذلك، بعد أن أبعد عنه ما كان عند هيجل من تأمل و جعل منه وسيلة للبحث الاختباري الملموس. أما عند لوكاتش (١٨٨٥/١٩٧١)، فإن تطبيق مفهوم "البنية الدالة" على العمل الإبداعي يجعلنا نتأكد أن هذا الأخير ليس بنية شكلية تتميز ببداية ونهاية فحسب، وإنما هو بنية ديناميه دالة لأن أي سلوك بشري هو محاولة لإعطاء إجابة دالة لوضعية معطاة، وبالتالي فهو تحقيق للتوازن بين فاعل الفعل و الموضوع الذي يقع عليه الفعل. ومن ثم فإن أي فعل

إن الفكرة الأساسية في البنيوية التكوينية هي أن الوقائع البشرية أجوبة لذات فردية أو جماعية تشكل في جملتها محاولة لتعديل وضع قائم نحو اتجاه ملائم لطموحاته. وهو ما يفرض أن كل نتاج أدبي يمتلك" بنية دالة" لا تكون واضحة دائماً، وإنما ينبغي على الباحث الكشف عنها من خلال العمل الأدبي.

إنساني، يقول لوكاتش، يظهر في نفس الوقت كبنية دالة يمكن فهمها بتحليل العلائق المؤلفة بين العناصر المكونة لها. هذه العناصر التي هي بنى دالة من نفس النوع، ثم كعنصر مؤلف لعدد ما من البنى الأخرى أكثر اتساعاً. وعلى هذا الأساس يصبح الإنتاج الأدبي في نظر لوكاتش بنية تعبيرية يمكن فهمها من خلال وصف و تحليل عناصرها، ويمكن تفسيرها من خلال وضعها داخل إطارها السوسيوثقافي كنسق ناتج عن العلاقات التي يقيمها الفرد المبدع بقضاياه المتعددة وكذلك عن التصورات التي تنشأ من خلال تلك العلاقات. وهكذا فإن أي عمل أدبي كبير أو مهم ليس في الحقيقة نتاج فرد واحد فحسب، إنما هو نتاج مجموعة اجتماعية وهو تعبير عن وعيها العميق ورؤيتها المتميزة.

لقد حاول لوكاتش أن يطرح مفهوم الرؤية المأساوية كبنية دالة يراها مترتبة عن انفصال الفرد المبدع عن عالمه ورفضه له، ومن ثم قدم عدة أشكال لهذا الرفض اعتبرها في نهاية المطاف



حاول لوكاتش أن يطرح مفهوم الرؤية المأساوية كبنية دالة يراها مترتبة عن انفصال الفرد المبدع عن عالمه ورفضه له، ومن ثم قدم عدة أشكال لهذا الرفض اعتبرها في نهاية المطاف غير أصيلة وغير جذرية ما دامت مجزأة ولا تشكل تعبيرا متجانسا عن الروح الإنسانية.

غير أصيلة وغير جذرية ما دامت مجزأة ولا تشكل تعبيراً متجانساً عن الروح الإنسانية. وعلى الرغم من أن لوكاتش كان يقع أحياناً في شرك المقارنة المباشرة بين مضمون الروايات والحياة الاجتماعية، إلا أنه ظل على الدوام حريصاً على تقديم الأسباب الفكرية والثقافية الموجهة لرؤية المبدع. فالقيم الأدبية والفلسفية تتأسس في نظر لوكاتش عبر عدد من الأشكال والبنيات المتجانسة التي تسمح للروح الإنسانية بالتمظر وبالتعبير عن إمكاناتها. ومن ثم فالبنية المتجانسة تشكل الدلالة الجوهرية في الإنتاج الأدبي الذي لا ينبغي في نظر لوكاتش أن يقتصر على تصوير الحياة بما هي تجارب حسية فقط، وإنما ينبغي أن يرتفع به المجهود الفني لكي يربط الحياة بالجوهر المطلق والقيم الكلية، وبذلك يلتقي مع الإبداعات أو الأشكال الأخرى على مستوى تجريدي ويتكون في "بنية دالة" على درجة عالية من التناسق والوعي.

وتلتقي جميع الإبداعات الكبرى عند لوكاتش في دائرة الحقيقة الإنسانية لتصبح على إثر ذلك طبيعة مشتركة هي ما يشكل الحقيقة الاجتماعية والتاريخية. ففي دراسته Balzac et le réalisme français أسهب لوكاتش في تحليل البنيات الذهنية الدالة التي كانت وراء إبداع بالزاك لرواياته، فوجد عنده إيمانا بالمبادئ الأرستقراطية، وفي نفس الوقت ميلا ملموسا نحو مناقضة هذا الفكر الأرستقراطي نفسه حيث يقول بأن عظمة بالزاك تكمن بالتحديد في هذا النقد الذاتي الذي يواجه به مفاهيمه الخاصة بدون تساهل، هو نقد لمتمنياته الغالية ولمعتقداته الراسخة العميقة. كل ذلك بواسطة هذا الوصف الدقيق لبنية الواقع الذي كان يتم لديه بنوع من الصرامة. ومن خلال هذه الأسس الفكرية التي وجهت أعمال بالزاك، أثار لوكاتش موضوعاً شديد الأهمية فيما يتعلق بالبنية الدالة للإبداع الروائي، وهو التفاوت الموجود أحياناً بين الانتماء الاجتماعي والانتماء الإيديولوجي للكاتب، وهو ما جعل لوكاتش ينبه إلى ضرورة الحذر من الوقوع في الخطأ الذي ينشأ عن النظرة الآلية في تفسير أعمال الروائيين اعتماداً على انتماءاتهم الاجتماعية أو معتقداتهم الفكرية. وهي نفس الفكرة التي كان ينادي بها سلفه بليخانوف الذي أكد بأن القول بأن الفن والأدب هما انعكاس للحياة الاجتماعية لا يعدو الإفصاح عن فكرة هي على صحتها في غاية الإبهام. وهي الفكرة نفسها التي شكلت هاجساً عند لوكاتش؛ ذلك أن التفاوت الموجود عادة بين إيديولوجيا المبدع والبنية الدالة المعبر عنها في إبداعه ينعكس على هذا الإبداع غالباً بصورة إيجابية، إذ يوجهه نحو الاستيعاب الشمولي للواقع. فالنظرية اللوكاتشية لا تفصل في هذا المضمار بين بنية وشكل العمل

الروائي، فالتناقضات الاجتماعية هي التي تحدد في نظره موضوع وشكل الرواية. ومن هنا فلوكاتش يعتبر العمل الإبداعي لا يمكن أن يتمثل إلا كنوع من الرباط الوثيق الذي يشد كل وعي فردي إلى مجموع البنيات الدالة الشاملة التي نسميها (الوعي الجمعي). وهكذا فالإبداع يكون فردياً بقدر ما يكون اجتماعياً و يكون اجتماعيا بقدر ما يكون فردياً.

بهذا المنظور يلقي لوكاتش الضوء على العلاقة الجدلية بين دلالات وبنيات الأعمال الأدبية الكبرى وبين دلالات البنيات الاجتماعية كما فعل في دراسته عن بالزاك حيث درس روايتي " الفلاحون" و" الأوهام الضائعة"، ليخلص إلى أن البنية الدالة فيهما تتطرق إلى المشاكل الكبرى التي يعانيها مجموع الشعب. ومن خلال ذلك تتحدد وجهة الروائي فيما يحب وما يكره، بل وفي كيفية نظرته الفنية حيث يكون هناك تعارض بين الرؤية الفنية وبين حقيقة العالم، فيقتنع الروائي (كما بالزاك و أمثاله) بأنهم لا يستطيعون أن يعبروا بعمق عن تلك الرؤية إلا من خلال الروابط الحميمة التي تشدهم إلى مشاكل العصر الكبرى وإلى عذابات الشعوب التي لن تجد صورتها المناسبة إلا في الوجود الذي يمارسه شخوص رواياتهم وفي المصير الذي يؤولون إليه. وهكذا تتضافر في نظر لوكاتش الواقعية الكبرى مع الإنسانية الشعبية لتشكل وحدة عضوية هدفها تمثيل جوهر الحقيقة في بنية دالة شاملة.

ينطلق غولدمان من اعتبار كل سلوك إنساني هو بمثابة محاولة لتقديم جواب دال على وضعية خاصة. وهو لا يختلف في ذلك عن أستاذه لوكاتش. وذلك من أجل إيجاد التوازن المطلوب بين الذات الفاعلة والموضوع الذي ينصب عليه الفعل في المحيط القائم. ذلك أن البنيات الذهنية في سعيها الدائب إلى تعديل العالم الخارجي تنزع باستمرار إلى تحقيق وضعية متوازنة فيه سرعان ما تصبح بدورها متجاوزة، وهكذا تصبح الوقائع الإنسانية متمثلة في عمليتي هدم وبناء مترابطتين.

٢- مفهوم "البنية الدالة" عند لوسيان غولدمان

إن الميزة الأساسية التي تطبع التصورات النقدية لدى غولدمان (١٩١٣/١٩٧٠) كامنة في ذلك التنظيم الذي نتج عن إعادة بناء أفكار لوكاتش على وجه شديد الإحكام، وهو بذلك أعطى للمنهج البنيوي التكويني مظهراً جديداً شديد المرونة دون أن يتنكر للمبادئ الفلسفية التي انطلقت منها الأشكال السابقة للسوسيولوجيا. ويتميز مشروع غولدمان بكونه اتخذ النقد الأدبي مجالاً أساسياً لبلورة منهج ينطلق من العمل الأدبي ذاته ومستعملا منهجية سوسيولوجية وفلسفية لإضاءة البنيات الدالة وتحديد مستويات إنتاج

للوصول إلى "البنية الدالة" داخل الإنتاج الأدبي ينص غولدمان على عدم إعطاء الأهمية لنوايا الكاتب الواعية، إذ يرى أن الوعي لا يمكن أن يفسر دائماً سلوك الإنسان نظراً لأنه يكون ذا حمولة مخالفة لطبيعة ذلك السلوك. بل ينبغي التعامل مع نوايا المؤلف على أنها مجرد إشارة من جملة الإشارات التي تضيء النص.

المعنى عبر أنماط من رؤية العالم. فالكتابة الإبداعية عند غولدمان مهما استجابت للميثولوجيا الحميمية عند الكاتب، فإنها تظل مرصداً لتتبع تحولات المفاهيم والعلائق ولإبراز غنى النص وخصوصيته بعيداً عن الاختزال. ومن ثم فإن "البنية الدالة" في مكوناتها وجدليتها تشمل الكتابة ولغاتها. وفهم العمل الأدبي يجب أن يدخلها في الاعتبار لأن البحث عن مظاهر تماهي الذات والموضوع يمر عبر الكتابة التي هي تلمس للموضوع عبر الذات.

وينطلق غولدمان من اعتبار كل سلوك إنساني هو بمثابة محاولة لتقديم جواب دال على وضعية خاصة- وهو لا يختلف في ذلك عن أستاذه لوكاتش- وذلك من أجل إيجاد التوازن المطلوب بين الذات الفاعلة والموضوع الذي ينصب عليه الفعل في المحيط القائم، ذلك أن البنيات الذهنية في سعيها الدائب إلى تعديل العالم الخارجي تنزع باستمرار إلى تحقيق وضعية متوازنة فيه سرعان ما تصبح بدورها متجاوزة، وهكذا تصبح الوقائع الإنسانية متمثلة في عمليتي هدم وبناء متراتبتين. إن الدراسة الاجتماعية حسب غولدمان تقوم على ربط العلاقة المباشرة بين محتوى الإنتاج الأدبي ببنياته الدالة وبين محتوى الوعي الجماعي، أي تلك الكيفيات التي يفكر بها الناس ويتصرفون على ضوئها في حياتهم اليومية. فغولدمان يرى أن تمثل الكاتب المبدع لعناصر الوعي الجماعي أو لمظاهر الحياة الاجتماعية ليس في الحقيقة آلياً أو مطلقاً ولا يوجد إلا في بعض المستويات من إنتاجه. والتوجه إلى البحث فقط عن بنيته الدالة وعن مدى مطابقتها لذلك الوعي فيه تكسير لوحدته وإهمال لطابعه النوعي والأدبي وبالتالي لطابعه الجمالي. وهكذا فالعلاقة الأساسية بين الإبداع الأدبي وبين الحياة الاجتماعية لا تهم المحتوى فيها بقدر ما تهم "البنيات المتناظرة"، أي أن الطابع الاجتماعي للإنتاج الأدبي يتأتى من كون "البنيات الدالة" التي يتضمنها عالمه المتخيل تكون مماثلة أو مناظرة للبنيات الذهنية لدى بعض الجماعات الاجتماعية. أما بخصوص محتوى الإبداع الذي تؤسسه تلك "البنيات الدالة"، فإن الكاتب يتمتع فيه بحرية كاملة حيث يستعمل حصيلة تجاربه الذاتية في إبداع عوالمه المتخيلة. والكاتب البارع في نظر غولدمان هو ذلك الشخص العبقري الذي يستطيع أن يخلق عالماً متخيلاً في غاية الانسجام، ويجعل بنياته الدالة مطابقة للبنيات التي تنزع إليها مجموع الجماعة. وبذلك تزداد قيمة الإنتاج الأدبي كلما ارتفعت درجة انسجامه ودقة تمثله لرؤية العالم،



ذلك أن تجربة وخبرة الفرد المبدع في نظر غولدمان أقصر من أن تتمكن من إبداع مثل تلك "البنيات الذهنية" التي لا يمكن أن تنتج إلا عن تضافر أنشطة عدد كبير من الأفراد المتواجدين في نفس الوضعية أو في وضعية مشابهة ويعيشون معاً مجموعة من المشاكل التي يجتهدون في أن يجدوا لها حلولا ذات دلالة، بمعنى أن "البنيات الدالة" ليست ظواهر فردية وإنما هي ظواهر اجتماعية. ومن هنا يقول غولدمان بضرورة ربط الإنتاج الأدبي بوعي الجماعة الذي ينزع نحو رؤية متكاملة للإنسان والكون، كما ينبغي في المنهج البنيوي التكويني اكتشاف ما فيه من" بنيات دالة" أولا، فـ"البنية الدالة" عند غولدمان هي ذلك المعنى المستخلص من المحاولات التي تقوم بها الجماعة لتغيير وضعية معينة إلى وضعية أخرى أكثر تلاؤما مع الطموحات التي تحملها، وهو ما يعني أن كل سلوك إنساني هو ذو طابع دلالي قد لا يكون دائما ملحوظا، ولكن على الباحث أن يجتهد في اكتشافه وتوضيحه. غير أنه لا ينبغي اعتبار العلاقة بين تلك "البنيات الدالة" وبين وعي الجماعة أكثر من علاقة " تناظر" أو تكون له صلة دالة بوعي تلك الجماعة. ثم إن "البنية الدالة" التي تحكم الوعي الجمعي والتي تنقل إلى عالم الإبداع التخييلي ليست حسب غولدمان شعورية أو تعبيراً عن لاشعور، بل هي إجراء وظيفي ينبغي السعي لاكتشافه من خلال اكتشاف تلك "البنية الدالة" التي تعيننا في نهاية المطاف على فهم الإنتاج الذي تؤسسه.

وللوصول إلى "البنية الدالة" داخل الإنتاج الأدبي ينص غولدمان على عدم إعطاء الأهمية لنوايا الكاتب الواعية، إذ يرى أن الوعي لا يمكن أن يفسر دائما سلوك الإنسان نظرا لأنه يكون ذا حمولة مخالفة لطبيعة ذلك السلوك. بل ينبغي التعامل مع نوايا المؤلف على أنها مجرد إشارة من جملة الإشارات التي تضيء النص. وهذا يعني عدم المبالغة أثناء تفسير الإنتاج في تقدير أهمية الكاتب الفرد ما دامت عملية التفسير هي البحث عن الذات الفاعلة سواء فردا أم جماعة، والتي تعتبر "البنية الدالة" المنظمة للعمل الإبداعي ذات طابع وظيفي ودلالي بالنسبة إليها. ثم إن المؤثرات ما يسميها غولدمان لا تفيد شيئاً في مجال تفسير الإنتاج، بل تشكل للباحث بعض الصعوبات التي عليه أن يتخطاها. ويستخلص غولدمان "البنية الدالة" انطلاقا من عملية "الفهم" الذي هو مشكلة الانسجام الداخلي للنص، والتي تفترض تناول النص في ذاته والبحث عن " بنية دالة" تكون شاملة وذات دلالة، ليعقب ذلك مرحلة " تفسير" الإنتاج، والتي تتمثل في ربط تلك "البنية الدالة" في بنية تكون أوسع وتتعدى النص إلى خارجه- أي إلى الجماعة الاجتماعية -، حيث لا يمكن أن يكون تفسير "البنية الدالة" إلا اجتماعياً في نظر غولدمان، ذلك أن إدماجها في بنية أوسع يعطي فكرة عن الإنتاج في كليته وفي جميع أبعاده. وبذلك يمكن القول بأنه كلما قوي تناسق "البنية الدالة" في الإبداع، ازدادت اجتماعيته وكان أكثر تعبيرا عن درجة عالية من الوعي الاجتماعي تغيب معه تماماً إمارات الإشباع الليبيدي لدى الكاتب. فيكفي أن

نأخذ "البنية الدالة"- يقول غولدمان- موضوعاً للدرس حتى يصبح فهما ما كان مجرد تفسير، وحتى يجد التفسيري نفسه مرغماً على الاستناد إلى بنية جديدة أكثر اتساعاً. وعلى سبيل المثال نذكر كيف أن فهم الخواطر أو مآسي راسين هو نفسه الكشف عن الرؤية المأساوية المكونة للبنية الدالة المنتظمة لكل من هذه الأعمال في جملته. في حين أن فهم بنية الجانسينية* هو تفسير لتكوين الجانسينية المتطرفة. وأن فهم تاريخ النبالة المثقفة للقرن الرابع عشر هو ذاته تفسير لتكوين الجانسينية، كما أن فهم العلاقات الطبقية في المجتمع الفرنسي للقرن السابع عشر هو تفسير لتطور النبالة المثقفة وهكذا،،. وتبعاً لذلك فإن كل بحث في الإنتاج الأدبي يجب أن يتموضع على مستويين مختلفين: مستوى الموضوع المدروس ومستوى "البنية الدالة" المباشرة، فليس لنا أن نعتبر دراسة موضوع ما كافية إلا إذا كشفنا فيه عن" بنية دالة" تجعلنا مطلعين بالقدر الكافي على عدد مهم من المعطيات ذات الأهمية، وذلك إلى الحد الذي يستبعد فيه وجود تحليل آخر بمقدوره أن يقترح بنية أخرى تصل إلى نفس النتائج أو إلى نتائج أفضل منها.

٣- تركيب عام

أ- صفوة القول أن التصور البنيوي التكويني ينادي بتحويل جذري لمناهج علم اجتماع الأدب، وهو تحويل كان لوكاتش أول دعاته. لوكاتش الذي اعتبر "البنية الدالة" التي تنتظم داخل العمل الأدبي تكون متماثلة تماثلا دقيقا مع بنية الوعي الخاص بفئة اجتماعية ما، غير أنها غالباً ما تشكل أيضاً مجرد علاقة ذات دلالة. ولذلك يقول لوكاتش بأنه يمكن لكون تخيلي غريب عن العالم التجريبي في الظاهر- كالجن والخرافات مثلا- أن يكون مماثلاً تماماً في" بنيته الدالة" لتجربة فئة إجتماعية بعينها، أو على الأقل مرتبطاً بها بطريقة ذات دلالة. وبالتالي لم يعد ثمة أي تناقض بين وجود علاقة وثيقة للإبداع الأدبي بالواقع الاجتماعي والتاريخي وبين أكثر الخيالات المبتدعة.

ب- "البنى الدلالية" التي تنتظم الوعي الجمعي والتي يتم نقلها إلى الكون التخيلي المبدع من طرف الكاتب ليست واعية وليست لاواعية بالمعنى الفرو يدي (ذلك المعنى الذي يفترض دائمًا كبتا ما)، ولكنها سيرورات مماثلة لحركاتنا وإيماءاتنا كما يقول غولدمان. ولهذا السبب فإن الكشف عن "البنية الدالة" وفهم الإنتاج الأدبي هو أمر يتعذر بلوغه على الدراسة المحايثة وعلى الدراسة المتجهة نحو البنيات اللاواعية للكاتب. وهذا يعني أن على الناقد، لكي يفهم العمل الذي هو بصدد دراسته، أن يتقيد في المقام الأول بالبحث عن "البنية الدالة" التي تكاد تشمل كلية النص وذلك استناداً إلى قاعدة أساسية هي أن على الباحث أن يحيط بمجمل النص وألا يضيف إليه شيئا، وأن عليه تفسير تكوينه محاولا إظهار إلى أي حد يمتلك تكون "البنية الدالة" المكشوف عنها في العمل الأدبي طابعاً وظيفياً، أي يشكل سلوكاً ذا دلالة بالنسبة لذات الفرد أو الجماعة في وضعية معينة.

ج-إن العلاقة بين الإبداع الأدبي

والعلاقات الاجتماعية ليست مباشرة، ولكنها تمر عبر "البنى الذهنية" كما نجد ذلك عند النقاد الجدليين الأوائل. غير أن غولدمان يتجاوز هذا الأمر إلى التأكيد- مثله في ذلك مثل أستاذه لوكاتش- على أن الإنتاج الأدبي يتجاوز الإيديولوجيا لأنه يصوغ رؤية العالم في شكل فني. فتحليل النص ينبغي أن ينطلق من بنيته الداخلية ذاتها، وأن تكون دائما غاية البحث في النص هي التوصل إلى معرفة "بنيته الدالة" التي يمكنها أن تلخص مدلوله العام.

د- يمكن القول بأن غولدمان سار في نفس الطريق التي سار عليها لوكاتش بشكل عام، وكل ما يتميز به عنه أنه كان يتقيد- مرحليا- بالتحليل الداخلي للأعمال الأدبية دون الإشارة أثناء ذلك إلى أية علاقة مع الخارج، فهذا العمل الأخير يترك إلى ما بعد مرحلة الفهم.

ه- يبقى أن تفسير النصوص الأدبية وفق الأسلوب الذي اتبعه لوكاتش، كما يعتقد ذلك بيير زيما، أي عن طريق مقابلتها مباشرة مع إيديولوجيات مناظرة لها، لا يمثل في الواقع إلا واحدا من التفسيرات الممكنة للنص. إنه تفسير ينسجم مع النظير الدلالي المرتبط بسياق معين، ويلغي في الوقت نفسه السؤال المتعلق بمعرفة ما إذا كان النص المدروس يحتوي على" بنيات دلالية" أخرى يجهلها الناقد لأسباب إيديولوجية. كما يعارض زيما كذلك مفهوم "البنية الدالة" عند غولدمان باعتباره لا يحيلنا على أية نظرية دلالية يمكننا في إطارها أن نضبط الدلالة.

اعتمد هذا العرض المراجع التالية:

١- محمد خرماش: إشكالية المناهج في النقد الأدبي المغربي المعاصر. البنيوية بين النظرية والتطبيق.

٢- تيري إيجلتون: الماركسية والنقد الأدبي. ترجمة جابر عصفور.

٣- حميد لحمداني: النقد الروائي والإيديولوجيا، من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي.

٤- عبد الرحمان بوعلي: في نقد المناهج المعاصرة. البنيوية التكوينية

٥- جورج بليخانوف: الفن والتصور المادي للتاريخ. ترجمة جورج طرابيشي

٦- بيير زيما: النقد الاجتماعي. ترجمة عايدة لطفي

٧- مجلة الثقافة الجديدة. العدد ١٠/١١-السنة ١٩٧٨/٣

٨- G.Lukacs": Balzac et le réalisme français

٩- L.Goldman": Marxisme et sciences humaines

*- الجانسينية هي مذهب مسيحي يقوم على فكر اللاهوتي الهولندي جانيسيوس(١٥٨٥-١٦٣٨) الذي اشتهر بكتابه (أوغسطينوس) المكتوب سنة ١٦٢٨. وهو كتاب سعى فيه إلى إحياء مذهب القديس أوغسطين حول العفو الإلهي والقدر، محددا في ذات الوقت الحرية الإنسانية انطلاقا من المبدأ القائل بأن العفو الإلهي لا يحضى به سوى قلة من الكائنات منذ ولادتها ويرفض لآخرين.



عام على رحيل روائي الأجيال نجيب محفوظ

البطل الشعبي في "الحرافيش"

(عاشور الناجي نموذجاً)

بقلم: فهد توفيق الهندال
(الكويت)



برحيله قبل عام، و قد تجاوز الخامسة و التسعين، أسدل نجيب محفوظ الستار على آخر مشهد أدبي ملتزم ، حافظ على خطابه الراقي و وعيه المستنير و البقية القليلة ممن يشدهم أصالة هذا الفن وسط تزاحم ملايين الأسماء البارزة و غيرها من المنحشرة في عالم الرواية العربية. لا يمكن أن يدعي أي كاتب مرموق و صاحب قلم ذي رسالة أدبية من جملة المبدعين، أو حتى ممن هم دونهم في حرفية و ذهنية الكتابة من كثرة واسعة من المدعين ، لا يمكن لكل هؤلاء أن يغفلوا ذكر نجيب محفوظ في أحاديثهم و مناقشاتهم و شهاداتهم في أية مناسبة أو لحظة شاردة.

وذلك لتدفق شخصية محفوظ المبدعة و الفكرية لأكثر من ٨٠ عاما هي عمره الأدبي المفترض، وثّق الراحل فيها حياة المجتمع المصري كنموذج أصيل متآلف على تعدد الإثنيات الاجتماعية و الدينية و السياسية، ليتغلغل إلى أدق الخيوط الرابطة من جهة و غير المنسجمة من جهة أخرى في هذا النسيج الاجتماعي الممتد لمئات السنين.

إن المتمعن في روايات الكاتب الكبير، ليقف أمام معجم ضخم من المفردات سواء الجامعة أو الشاملة أو ذات الخصوصية في حياة المواطن العربي - المصري خاصة، في ظل فضاء غير مؤطر بأية أيديولوجية أو ذهنية محصورة مغلقة، بل تعدى بفضائها الواسع كل الحدود و وسائل الحجر بما يفيضه من سماحة البيئة التي نهل منها أولى أفكاره و حروفه الإنسانية قبل الأدبية. فمن يقطن سنوات عمره على ضفاف النيل، و يفنيها ذهاباً و إياباً بين حي الحسين و الأزهر و القاهرة الجديدة، لابد وأن يشع في قلبه و عقله ذلك النفس الصافي وقد تطهّر من كل شوائب العصر الحالي، وما نعانيه اليوم من صدام فكري بين أبناء الجيل الواحد.

إن رواية واحدة من روايات محفوظ، كفيلة بأن تمهد الطريق لكل متلق يبحث عن الحرفية في الكتابة و الروعة في تشكيل الصورة الأدبية، مهما حاولت

إن رواية واحدة من روايات محفوظ، كفيلة بأن تمهد الطريق لكل متلق يبحث عن الحرفية في الكتابة و الروعة في تشكيل الصورة الأدبية، مهما حاولت الحداثة و ما بعدها من تغيير ميول الكتّاب و مزاج المتلقي.

الحداثة و ما بعدها من تغيير ميول الكتّاب و مزاج المتلقي، لنوقن أننا أمام تيار وعي غير مرتبط بأية ادعاءات أو لافتات مستعارة من الثقافة الغربية، يقحمها البعض تحت مسميات وهمية لا تمت بصلة إلى واقع الثقافة العربية، أو على الأقل لا تنسجم من خصوصيتها اللغوية و البلاغية، وهي من كانت فريدة من نوعها بين ثقافات اللغات الأخرى.

المتأمل في أدب نجيب محفوظ، يرصد عدة ظواهر أدبية تجعل الكاتب ظاهرة غير متكررة بين عموم أجيال الكتّاب العرب و غيرهم ، فإضافة لما ذكرناه آنفاً، يعتمد أدب محفوظ على خطاب يتفرع في لغته إلى أكثر من جادة فكرية تشير إلى أكثر من جهة مكانية و حقبة زمانية . فالرواية لديه، لا تنتهي فصولها بنهاية المشهد الأخير و معرفة مصير البطل و اتضاح الفكرة، بقدر ما أنها تعيد المتلقي لنقطة البداية عبر سلسلة من الأسئلة بما يفسح المجال لأن يتجسد واقع المتلقي في فلك العمل الروائي، و يستبدل أسماء شخوص



المتأمل في أدب نجيب محفوظ، يرصد عدة ظواهر أدبية تجعل الكاتب ظاهرة غير متكررة بين عموم أجيال الكتّاب العرب و غيرهم ، فإضافة لما ذكرناه آنفا، يعتمد أدب محفوظ على خطاب يتفرع في لغته إلى أكثر من جادة فكرية تشير إلى أكثر من جهة مكانية و حقبة زمانية.

الرواية بأسماء عاشرها و عرفها في حياته، ولو كانت فلك الزمن في الرواية المقروءة مقارب لرواية كعبث الأقدار / كفاح طيبة / الثلاثية / ثرثرة فوق النيل / المرايا / أمام العرش / الكرنك / التنظيم السري .. إلخ.

مجتمع الحرافيش

لم يكتف الروائي الكبير في سبر أغوار الواقعية، و كشف بواطنها بما مثّله من قضايا و عوالم، و أنطق بها شخصياته العديدة في عالمه الروائي الكبير وقد تلّون بأطياف تاريخية، اجتماعية، سياسية، عصرية،صوفية ، كذلك مستقبلية.

إلا أن المدقق لهذا التشكّل الفريد لعالمه الروائي، لتستوقفه تجربة روائية قد يكون بنائها الروائي مكرراً مع عمل روائي سابق، إلا أنها انفردت برسالتها الأدبية، و براعتها الفنية، ونعني بذلك ملحمة الحرافيش.

فليست مصادفة أن يأتي عمل روائي ضخم زمنياً و فكرياً كالحرافيش، بعد عمل روائي لا يقل عنه اتساعاً و امتداداً كأولاد حارتنا. فعلى الرغم من الفارق الزمني بين العملين والذي لا يتجاوز العقد الواحد، قد يبرهن على وجود رابط فكري بين العملين، يكاد أن يجمعهما في خانة واحدة تتعلق بصراع الأجيال . إلا أن ما يربط العملين لا يمكن اقتصاره على ذلك، وإنما يتجاوزه إلى روابط فكرية عدة تتعلق بعلاقة الإنسان بمن حوله في عالمه المطلق. اختلفت رؤية محفوظ في نمطية و نوعية هذه العلاقة في كلا العملين على حده، مع عدم خروجه عن واقعه الرمزي فيهما.

وهو ما فسّره الدكتور سليمان الشطي، بأن وجود نماذج متعددة تمثل واقع المواجهة الذي بات حتمياً – مع كل ما تحمله من معاناة – ليدفع إلى السطح تلك المشكلة التي عاشت في إحدى الزوايا المتعددة . ليتخذ محفوظ الفكر موقعاً أصيلاً في المعالجة الواقعية. موضحاً ما قاله محفوظ عن هذه المرحلة، أنه جنح فيها إلى الفكر بالإضافة إلى الواقع، متخذاً طابعاً واقعياً رمزياً. ١

وإذا ما كانت رواية أولاد حارتنا قد تمحورت حول قضية الإنسان في محيط أحداث و أبعاد ممتدة، تنطلق

١ سليمان الشطي: الرمز و الرمزية في أدب نجيب محفوظ، انظر ص ١٨٤

من كونها استعراض متسع زمنياً لحياة البشر منذ الأصول الأولى ، ربما تصل أو تتجاوز يومنا الحاضر، متتبعة لتلك الأفكار العظيمة التي تولت قيادة البشر منذ بداية النشوء مرورا بالقيم الكبرى و المتمثلة بالرسالات الثلاث، وانتهاء بالعصر الحديث الذي برز العلم كشعار له. ٢

في حين نجد فكرة محفوظ في ملحة الحرافيش تدور في ذات الفلك حول الإنسان، و لكن هذه المرة بحسب العلاقة بينه و بين المجتمع المحيط به. فتكون الفكرة هنا متبادلة بين البطل و الشخصيات الأخرى، و قد انعكس عليها التغير الشعبي .

و إذا ما تساءلنا .. لماذا مجتمع الحرافيش دون غيره ؟

سنجد أن محفوظ وجد فيه عناصر عدة - سنتعرف عليها لاحقاً - تمكنه من رسم عالمه الروائي الخاص بفلك الإنسان هنا. لاسيما وأن مجتمع الحرافيش قائم على مجاميع كبيرة من العامة في مصر، تعددت الرؤى في تحديد وقت ظهورهم هناك. و يمكن أن نقتبس من ابن بطوطة وصفه إياهم بأنهم طائفة كبيرة و أهل صلابة و جاه. و ذلك في معرض حديثه عن أحد أمراء مصر و هو طشط المعروف بحمص أخضر زمن الملك المملوكي

تتسيد صفة البطل الإنسان، الذي تتقاسمه قوى الباطن و الظاهر كطبيعة كل إنسان. فقد تغلب قوى الباطن على قوى الظاهر، و العكس صحيح. إلا أن قوى الباطن تتصارع فيما بينها، لكونها تنقسم إلى قوة للخير و أخرى للشر.

الناصر أبي الفتح محمد بن المنصور سيف الدين قلاوون الصالحي . ليسرد ابن بطوطة واقعة ثار فيها الحرافيش على الملك الناصر، لكي يخرجوا زعيماً لهم من سجونه، ٣

بينما يذكر الدكتور محمد النجار إنهم كانوا من المجموعات التي يمكن أن يطلق عليها لفظ طائفة، لكونهم يمثلون طبقة من المجتمع، يأتمرون بأمر شيخ لهم يسمى شيخ الحرافيش. مستشهداً على ذلك بما ضمه جيش السلطان صلاح الدين الأيوبي من مجاميع الحرافيش إلى جانب قطاعات جيوشه النظامية، حيث كان للحرافيش قادتهم الخاصين بهم.

ليتابع النجار تبدل وضعهم الاجتماعي بعد دورهم البطولي في المعارك الإسلامية ضد الحملات الصليبية، حيث اقترن اسمهم بالصوفية بعدما انضموا للعاطلين

---

٢ نفسه، ١٨٦

٣ ابن بطوطة : تحفة النظار في غرائب الأمصار و عجائب الأسفار، انظر ص ٦١ - ٦٢



استطاع نجيب محفوظ أن يقدم عبر ملحمة الحرافيش، ملحمة إنسانية بمعناها الجديد، دون أن يلتبس عليه مفهومها الفلسفي المحض، أو يقع في أتون تاريخها الأسطوري. أضفى رؤيته كإنسان ينتمي لعالم واقعي مليء بصراعاته الباطنية و الظاهرية.

من العوام بعد زوال الدولة الأيوبية، فأصبحوا مقيمين عند التكايا و الأضرحة، يرددون الأناشيد و المدائح، كما احترفوا التسول . موردا وصف الجبرتي لهم بالحرافيش لكونهم من أصحاب الحرف السافلة. ٤

من هنا تبرز العناصر التي استوحاها محفوظ في اختياره مجتمع الحرافيش لمحور الفكرة العامة للرواية. وهذه العناصر لم تكن عابرة، بقدر ما هي كامنة في مضمون هذا المجتمع، تتحين الفرصة المناسبة للبروز تارة، و يجبرها القدر للضمور تارة أخرى.

والعناصر هي: الفتونة – الفقر – الصوفية.

فالفتونة هي امتداد طبيعي لتاريخ حافل بالجهاد و محاربة الأعداء، و الدفاع عن الوطن في ميادين قتالية يفترض أنها تتبع طرقاً نظامية. إلا أن الحرافيش اعتمدوا على فتوتهم و رباطة جأشهم و حماسهم الشعبي في الذود عن بلادهم. فكانوا رهاناً غالباً للملوك و سلاطين مصر.

و الفقر، هو السمة الاجتماعية المستحكمة فيهم، وربما أكثر من غيرهم. وهو ما أجبرهم على أن يقوم بعضهم بالأعمال السافلة على حد تعبير الجبرتي.

إلا أن الحس الصوفي، وهو ما تغلغلت فيه أرواح الكثيرين من الحرافيش، و هو ما ينبع من تواجدهم عند التكايا و الأضرحة، و تبرك الناس بهم في أعمالهم و موالدهم.

إلا أن محفوظ انطلق من مجتمع الحرافيش إلى فكرة هي أعم من كونها حكاية أو سيرة شعبية لبطل معين، بل بكل ما يمكن أن يرافق هذا البطل، و يكمل بطولته. لهذا تميّزت ملحمة الحرافيش بفكرتها المحورية، ألا وهي الإنسان، لتحيطه عناصر أخرى يستوحي منها بطولته. فالحرافيش بطولة فردية و جماعية، جمعت الرواية ما بين البطولتين. " فالبطولة الفردية تقوم مع الجماعة و بواسطتها. كما أن المراحل المتطورة تصهر البطولتين لتجعل منهما كلا واحدا"٥.

---

٤ محمد رجب النجار: حكايات الشطار و العيارين في التراث العربي، انظر ص ١٨٢

٥ سليمان الشطي: طريق الحرافيش رؤية في التفسير الحضاري، ص ٨

ولكن ما نوع البطولة هنا ؟

البطل في الحرافيش ابتعد عن مفهوم البطل في الملاحم القديمة، التي عادة ما يكون ثمرة زواج إله أو إلهة بأحد بني البشر، مما يكسبه ذلك قدرات خارقة، قد تجعله يحارب الآلهة نفسها أو قوى الطبيعة. و هي ما تكون عادة في ملاحم مثل: جلجامش – الإلياذة – الأوديسا – المهابهارتا.

كذلك فإن البطل في مفهومه القديم، ارتبط في خط سير سردي متكرر في عدد من الحكايات الخرافية، تبدأ في أن يعاني البطل من حالة فقد لأحد والديه، ومن ثم عليه أن يبدأ رحلة الصراع مع الشرير حتى يتغلب عليه، بعدها يعود للوطن منتصراً ليظفر بسعادة أخيرة تجمعه مع الفتاة التي أحبها أو العرش الذي يظفر به آخر الرحلة. ٦

و البطل في السيرة الشعبية قد لا يختلف كثيراً عنه في الملاحم القديمة، لكون الأولى مصطلح عربي موازي للثانية. باعتبارهما نوعين أدبيين، يشتركان في الشكل الشفاهي و الجمعي. مع التركيز على السمة المشتركة الدقيقة المتمثلة في تمحور موضوعاتهما حول الآتي:

- **الماضي البطولي**
- **الأسطورة القومية**
- وجود مسافة بين العالم الملحمي و السيري من جهة و الزمن الحاضر من جهة أخرى. ٧

و البطل في السيرة الشعبية عادة ما تحمل اسمه، وتكون بدايتها كثيرة الإطناب بالعودة إلى الوراء حيث ماضي البطل، ليتدرج الحكي إلى لحظة ميلاد البطل – الفاعل المركزي. دون أن نغفل عن نوع آخر من السير . تكون بدايته نبوءة حلُم بمولد بطل السيرة. ٨

ونجد مثل هذه البنية السردية في سير شعبية عديدة: سيرة عنترة – حمزة العرب – الظاهر بيبرس – بني هلال – الملك سيف – ذات الهمة.

وعلى الرغم من اختلاف البطل في الحرافيش عن هذه الأنماط المذكورة، إلا أن ثمة روابط بينه و بين هذه الأنماط. فرض محفوظ واقعية مجتمع الحرافيش، بما لا يجعل النص يدور حول بطل يتمتع بشخصية عجائبية عادة ما تكون ذات طابع غير مألوف، و مفارقة لما هو قابل للإدراك أو التصور. ٩وهو ما نجده في قصص الجن و العرافين. مع إبقائه على وجود شخصية قد تلتقي مع العجائبية في

---

٦ فلاديمير بروب: مورفولوجيا الحكاية الخرافية، انظر ص ص ٢٥٢– ٢٦١

٧ محمد النجار: التراث القصصي في الأدب العربي، انظر ١٧٦

٨ سعيد يقطين: قال الراوي، انظر ص ص ١١٧ – ١١٨

٩ يقطين: مرجع سابق، أنظر ص ٩٢

قضية التوهم، وهي شخصية الولي الصالح التي عاشت إلى جانب البطل، ساهم محفوظ في تشكيلها و إضفاء طابع الحياة عليها، بما جعلها جزء من واقع البطل لا من خياله أو وهمه. و لكن التقائها في قضية التوهم، لطبيعة حضورها في ذهن البطل كحلم أو طيف عابر، يحذره من عواقب معينة أو يذكره بفضائل منسية.

عاشور الناجي.. ملامح و مفارقات البطل الشعبي

في الحكاية الأولى من ملحمة الحرافيش، يلاحظ أن محفوظ أطلق عليها اسم عاشور الناجي، بطل الحكاية الأولى ومن سارت على أثره الملحمة. هنا نجد توافقا مع تقليد السيرة الشعبية، بأن تسمى باسم البطل - صاحب السيرة. بما يهيئ المتلقي و يقدم له هذه الحكاية التي حتما ستكون أشبه بالسيرة الشعبية عن شخصية محورية هي البطل ذاته. و يمكن تتبع ملامح البطل الشعبي هنا، عبر النقاط التالية:

١) الميلاد الغريب :

عادة ما لاحظنا أن معظم السير الشعبية، قامت بداية ظهور أبطالها على تتبع مولد البطل، و غالباً ما كان مولداً غريباً أو غير مرغوب به ، وهو ما يوحي إلى أن الحكي سيخضع للعديد من الأحداث المعقدة، وتتناسل فيها المفاجآت حول البطل في مواقع مختلفة.

كما يرى يقطين في أن دلالات هذا الميلاد غير المرغوب به ، ستضع الفاعل المركزي - البطل - في أوضاع مختلفة، تساهم جميعها في إضفاء الطابع الخاص و المتميز عن الشخصيات الأخرى، و تفرض عليه تبعات أن يتحملها حتى النهاية. ١٠

وهذا ما يتفق مع عثور الشيخ عفرة زيدان على عاشور الطفل اللقيط المرمي عند سور التكية ، وكيف أنه فوّت صلاته في الحسين من اجل التقاط الرضيع و الذهاب به إلى منزله. وهنا قد اختلف في أن عثور عفرة على عاشور كان من قبيل الصدفة، لكون زمن العثور جاء في وقت غالباً ما يوحي إلى تدخل روحي مباشر، و غالباً ما تصدق الأحلام و الرؤى فيه، وهو وقت صلاة الفجر. من هنا، وقف زيدان أمام مفترق رأيين.. يكمل سيره إلى الحسين و صلاة الفجر، أم يأخذ اللقيط و يعود أدراجه إلى بيته ؟

وهذا ما يبينه انزعاج سكينة - زوجته - لدى عودته غير المتوقعة،

---

١٠ يقطين: مرجع سابق، انظر ص ١١٩

وتنهدت لدى رؤية عاشور الطفل بقولها: يا رحمة الله ! ١١

قد يكون مولد عاشور غير مرغوب به في حقيقته، إلا أن محفوظ ربطه بالقدر و مشيئة الغيب، لاختياره بدقة وقت العثور على عاشور الطفل، وعن طريق أحد الصالحين الذي التقطه سمعاً ومن بعيد فجذبه عن الصلاة. " على غير المعهود تناهى إلى أذنيه الحادتين بكاء وليد. لعله دوي أكبر من حجمه في ساعة الفجر. الحق قد جذبه من سكرة الرؤى و نشوة الأناشيد ١٢. "

إذا لم يكن المولد غير مرغوب به تماماً، وإنما جاء هنا مفارقاً لميلاد الأبطال في السير الشعبية، مع اتفاق محفوظ في أنه – المولد – يحمل دلالات لأحداث معقدة لاحقاً.

كذلك الملاحظ لتسمية الطفل بعاشور، سيجد أنها جاءت من سكينة وقد اقتنعت أنه رزق و رحمة من الله، فأطلقت عليه اسم أبيها دون غيره، وهو ما يعتز به الإنسان. " ليكن اسم أبي اسماً له، عاشور عبد الله، و ليشمله الله ببركته و رضوانه.. وارتفع صوت الشيخ عفرة بالتلاوة " ١٣.

فارتبط الاسم بين الإنسان و المعبود من جهة، و بين الدعاء و التلاوة من جهة أخرى.

٢) البطل اليتيم:

وهي غالباً ما تكسب البطل صفات دون غيره من الشخصيات الأخرى، مما يجعله فريداً أو دون نظير له في هذه الصفات. و عاشور اكتسب كما هو معروف عن الحكاية الأولى، صفات جسمانية و روحية، اختلف بها عن درويش من تربى معه في نفس البيت.

"جادت السماء ببركاتها على عاشور فسعد به قلب الشيخ عفرة زيدان عاماً في إثر عام بقدر ما سخط على درويش شقيقه و ربيبه. لم يا ربي وقد نشأا في حظيرة واحدة ؟ " ١٤

وقد فصّل محفوظ صفات عاشور الجسمانية و الروحية، بما يقرّب المتلقي من الصورة السائدة للبطل الشعبي:

" أما عاشور فتفتح قلبه أول ما تفتح للبهجة و النور و الأناشيد، ونما نمواً هائلاً مثل بوابة التكية، طوله فارع، عرضه منبسط، ساعده حجر من أحجار السور العتيق، ساقه جذع شجرة النبوت، رأسه ضخم نبيل، قسماته وافية التقطيع غليظة مترعة

---

١١ الحرافيش: أنظر ص ٦

١٢ الحرافيش: ص ٥

١٣ نفسه، ص ٩

١٤ نفسه، ص ١١



بماء الحياة. تبدت قوته في تفانيه في العمل، وتحمله لمشاقه، ومواصلته بلا ملل أو كلل، وفي تمام الرضا و التوثب. و أكثر من مرة قال له الشيخ:

– لتكن قوتك في خدمة الناس لا في خدمة الشيطان ! " ١٥

و من سرد صفات عاشور، وما اقتبسه محفوظ من صفات للتكية و مرافقها، ربط بصورة دقيقة بين عاشور الرجل القوي الشديد، و بهجة ونور و حياة التكية. رابطاً بين نموه البدني و نماء نور التكية في قلبه. فالربط بين القوة البدينة و الرقة الروحية أخرج عاشور من تلك الصفات التقليدية لأبطال السير الشعبية التي غالباً ما تكون عجائبية أو خيالية.

٣) البطل الإنسان:

تعتبر مرجعية محفوظ في رسمه صورة البطل في شخصية عاشور الناجي، وذلك بما يبينه صراحة أو يلّمح إليه في مضمون الحكاية. وذلك بما يقربنا من شخصية عاشور الواقعية، التي يمكن أن نجد مثيلاً له في حياتنا اليومية. فعاشور لم يعد بطلاً كاملاً بمعنى الكلمة و بما توحي إليه، فهو إنسان ينجح في أمور و يفشل في أخرى، قوي في بنيته و شدته، فاشل في أن يكون مقرئاً للقرآن. إلا أن دعوة عفرة له بأن يجعل قوته في خدمة الناس لا الشيطان، لازمت البطل عاشور في حياته البائسة و عمله مع درويش. وبعد الفراق الذي لابد منه بين عاشور و درويش، بدأت مرحلة البحث عن الرزق في هذه الحياة، وهي ما تلخصت في فقرة تعتبر عتبة مرحلة جديدة في حياة عاشور:

"هام عاشور على وجهه. مأواه الأرض. هي الأم و الأب لمن لا أم و لا أب له. يلتقط الرزق حيثما اتفق. في الليالي الدافئة ينام تحت سور التكية. في الليالي الباردة ينام تحت القبو. ما قاله درويش عن أصله قد صدقه. طاردته الحقيقة المرة و أحدقت به. لقد عرف من حقائق الدنيا على يد درويش في ليال ما لم يعرفه طيلة عشرين عاما في كنف الشيخ الطيب عفرة زيدان. الأشرار معلمون قساة وصادقون. خطيئة أوجدته، توارى الخطاة، ها هو يواجه الدنيا وحده، ولعله يعيش الآن ذكرى محرقة في قلب مؤرق" ١٦.

من هذه الملامح تتسيد صفة البطل الإنسان، الذي تتقاسمه قوى الباطن و الظاهر كطبيعة كل إنسان. فقد تغلب قوى الباطن على قوى الظاهر، و العكس صحيح. إلا أن قوى الباطن

---

١٥ نفسه، ص: ١٢

١٦ نفسه، ص ٢٠



تتصارع فيما بينها، لكونها تنقسم إلى قوة للخير و أخرى للشر. والغالبة تعكس أثرها على قوى الظاهر .

وما رصده محفوظ في شخصية بطله عاشور ، جاء من الحياة دون غيرها، وما حفلت به من عوالم ظاهرية و عوالم باطنية ، تتصارع فيما بينها على الإنسان، فتوجه إلى غايته، بما تمثله من نهاية واقعة له.

فمع سرد الحكاية الأولى، و تغير مراحلها بتغير حال عاشور الذي انتقل من حال إلى حال، كفلت كل منها تغيراً ظاهراً في حياته، وثباتاً جوهرياً في باطنه. فبعد عمله عند زين الناطوري، و استغلاله لفتونته في مواجهة قنصوة و رجاله، وزواجه من زينب زين الناطوري، وانجابه منها كل من: حسب الله، رزق الله، هبة الله. ومن ثم زواجه من فتاة البوظة فله. يستمر في نمط بطل شعبي إنساني، بعيد عن البطل الخرافي . اكتسب عاشور شعبيته هنا، في غلبة قوة الروح على قوة الجسد.

و في الحكاية الأولى وضع محفوظ عدة ومضات روحية، تبقي بطله عاشور في روضة روحية، تذكره بدعاء عفرة و زوجته سكينة، و تحذره من مغبة خدمة الشيطان، وهذا ما نلاحظه في حضور درويش و ظهور ه المتكرر لعاشور على حدود فاصلة بين مرحلتين. فقد ظهر في الفصل ١٣ بعد زواجه من زينب و إنجابه للصبيان الثلاثة، و ظهر ثانية في الفصل ٧٥ بعد عودة عاشور الناجي إلى الحارة مع زوجته فلة و ابنه شمس الدين بعد زوال الشوطة. ليؤكد محفوظ أبدية الصراع بين الإنسان وقواه الباطنية و الظاهرية.

ملمح آخر في شخصية البطل الشعبي لعاشور الناجي، يؤكد نمطه الإنساني، وهو وقوعه في الخطيئة، عندما غيّب قوى الخير في باطنه، فاستمع لفلة، وهو ما قد يكون مقتبساً من الغواية التي وقع فيها آدم . و يشترك أهل الحارة الجدد في إيقاع عاشور الناجي في هذه الخطيئة، عندما أطلقوا عليه لقب سيد الحارة، لكونه الناجي الوحيد من الشوطه. لتتواصل الأحداث، و يعيش هذه الخديعة وسط صراعه المرير بين قواه الباطنية من جهة، ومع قواه الظاهرية من جهة أخرى. ليدفع الثمن في محاكمته على خطيئته، والمحاكمة هنا ليست بمفهومها التقليدي، و إنما حكم قدري آخر، يدخله مرحلة جديدة ، تطهره من إثم الخطيئة التي وقع فيها. ومحفوظ رسم بدقة مشهد المحاكمة، فجاءت و كأنها محاكمة زعيم قومي يحظى بحب الجماهير و الحكام أيضا، و ليست محاكمة مذنب خاطئ.

"و كانت محاكمة عاشور من الأحداث المستعصية على النسيان. شهدها جمع غفير من الحارة و خفقت لها القلوب. لأول مرة تحب الحارة وتعشق. ووقف عاشور في القفص مزهواً بحرارة القلوب من حوله. ولعل

القضاة أعجبوا بعملقته، وبصورة الأسد المرسومة في صفحة وجهه. ولم ينس الناس صوته الأجش وهو يقول:

- لست لصاً، لم أعتد على أحد صدقوني، كان الموت قد أهلك الحارة، رجعت من الخلاء فوجدتها خالية، وجدت الدار بلا صاحب، ألا تستحق أن توهب للوحيد الذي نجا ؟ .. و لم أستأثر بالمال لنفسي، اعتبرته مال الله، واعتبرت نفسي خادماً له في إنفاقه على عباده، فلم يعد يوجد جائع و لا متعطل، و لم يعد ينقصنا شيء فعندنا السبيل و الحوض و الزاوية، لماذا قبضتم علي كاللصوص ؟.. لماذا تعاقبونني ؟

وقال الناس آمين..و حتى القضاة ابتسم باطنهم طوال الوقت. وحكموا عليه بعام واحد." ١٧

و محفوظ أكد ببراعة وصفه و رسمه لمشهد المحاكمة، حضور صورة البطل الشعبي الإنساني هنا، أكثر من غيره من الصور الأخرى.

إضاءة أخيرة..

استطاع نجيب محفوظ أن يقدم عبر ملحمة الحرافيش، ملحمة إنسانية بمعناها الجديد، دون أن يلتبس عليه مفهومها الفلسفي المحض، أو يقع في أتون تاريخها الأسطوري. أضفى رؤيته كإنسان ينتمي لعالم واقعي مليء بصراعاته الباطنية و الظاهرية. التزم بما يقوم به عادة الكاتب الروائي لحظة بناء عالمه الروائي، و رسم فضاءاته و شخصياته. فإنه ينطلق في كتابته الإبداعية، من مفهومه عن الواقع المحيط به. فالكتابة عنده هي إعادة صياغة هذا المفهوم، معتمداً على موقع رؤيته لهذا الواقع، وبما يثيره من مجموعة تساؤلات بين سارده و شخصياته من جهة، و بين النص والمتلقي من جهة أخرى. ليعتمد الكاتب في هذه المسألة، على موقع سارده في عالمه الروائي. ليبني عالما له شخصياته، وزمانه، وأحداثه. بما يرغم المتلقي على التفكير، و فهم معنى الرواية العميق. و ما محاولة الكاتب أن يمنحه الواقعية، سوى للتدليل على أنه نابع من التجربة الإنسانية. ١٨

إن شخصية فكرية فريدة كنجيب محفوظ، حرّي بنا و نحن من قدّمنا أنفسنا ككتاب و حملة أقلام الوعي و التثقيف أن نقف عند رحيله المهيب بما ندينه لها من عرفان و اعتزاز بدورها الثقافي و التنويري عبر جملة واسعة من الإبداعات أثارت حفيظة و سخط المتحجرين، وأنارت الطريق أمام الباحثين عن الحقيقة و السلام في عالم إنساني واحد.

---

١٧ نفسه ، ص ٨٣

١٨ فهد الهندال: العالم الروائي للطيب صالح ، انظر الفصل الثالث



لتبقَ المكتبة العربية شديدة الغنى بمؤلفات و أعمال نجيب محفوظ، و تقرأ الأجيال القادمة ما رصده ضميره و عينه من ظواهر و مراحل عمر مجتمعاتنا العربية، ليكون كاتب رواية الأجيال.

المصادر :

- بطوطة ، ابن: تحفة النظار في غرائب الأمصار و عجائب الأسفار - تحقيق: محمد عبد المنعم العريان، دار إحياء العلوم - الطبعة الثانية ١٩٩٦ - بيروت

- محفوظ ، نجيب : ملحمة الحرافيش، مكتبة مصر - طبعة ١٩٨٥ - مصر

المراجع:

- بروب، فلاديمير : مورفولوجيا الحكاية الخرافية - ترجمة: أبو بكر باقادر و أحمد نصر، النادي الأدبي الثقافي بجدة - الطبعة الأولى ١٩٨٩ - المملكة العربية السعودية

- الشطي ، سليمان : الرمز و الرمزية في أدب نجيب محفوظ، المطبعة العصرية - الطبعة الأولى ١٩٧٦ - الكويت

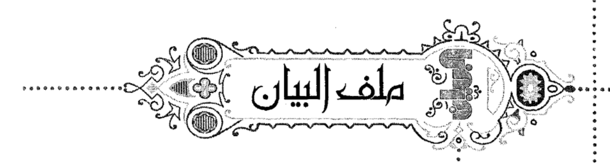
- الشطي، سليمان: طريق الحرافيش رؤية في التفسير الحضاري، درا المدى للثقافة و النشر - دراسات رقم ١٩ - سوريا

- النجار ، محمد رجب: التراث القصصي القصصي في الأدب العربي، ذات السلاسل - الطبعة الأولى ١٩٩٥ - الكويت

- النجار ، محمد رجب: حكايات الشطار و العيارين في التراث العربي، المجلس الوطني للثقافة و الفنون والآداب - عالم المعرفة - الكتاب (٤٥) سبتمبر ١٩٨١ - الكويت

- يقطين، سعيد: قال الراوي البنيات الحكائية في السير الشعبية، المركز الثقافي العربي - الطبعة الأولى ١٩٩٧ - بيروت

- الهندال، فهد توفيق: العالم الروائي للطيب صالح، دار قرطاس للنشر - الطبعة الأولى ٢٠٠٤ - الكويت



عام على رحيل روائي الأجيال نجيب محفوظ

أبعاد ودلالات استثمار التراث في: "رحلة ابن فطومة"

بقلم: د. عبد المالك أشهبون
(المغرب)

في صيرورة تطورها وتجددها، واجتراحها لسبل وأساليب فنية مغايرة، أعادت الرواية العربية صلتها بالتراث وبالتاريخ، حيث بلورت في هذا الصدد تجارب روائية متميزة، تثير لدى القارئ جملة من التداعيات والإيحاءات ذات العلاقة الوطيدة مع الموروث، المكتوب منه أو الشفوي. وذلك حينما يعمد الروائي إلى بعث الروح في تلك الأشكال الحكائية التراثية التي تم إيداعها رفوف المكتبات المهملة.

ووفق هذا المنظور الجديد، أصبحت الرواية العربية أكثر انفتاحاً على عوالم التراث الزاخر، من خلال امتصاص نصوصه المنتخبة، وتحويلها إلى نصوص أخرى جديدة، في قالب روائي مغاير لعوالمه الأصلية. وبهذا الصنيع الفني والجمالي، يحتفظ التراث براهنيته، وبواسطته يتحقق عنصر الإنتاجية والوظيفية، والاستمرارية، وهي عناصر لا محيد عنها لتفعيل المكون التراثي، والتفاعل معه تفاعلاً خلاقاً...

١ ـ طبيعة استحضار المكون التراثي في الرواية العربية

لا غرو أن توظيف الرموز التراثية والتاريخية في الرواية العربية، بمختلف حساسياتها الفنية، بات من الظواهر الأدبية المألوفة، بدءاً من

جرجي زيدان الذي عاد إلى رموز التاريخ العربي الإسلامي، محاولا الإجابة عن الأسئلة الملحة التي طرحت نفسها على المثقف العربي وقتئذ، انطلاقاً من واقع التخلف والجهل والاستبداد، ومن واقع التبعية والانبهار اللامشروط بحضارة الوافد. فكانت وسيلته للعمل على الانخراط في صيرورة الإصلاح، من منطلق بعث إمكانات الإنسان العربي، هو عودته إلى تلك النقط المضيئة في تاريخ العرب، والإحالة على شخصيات عربية إسلامية كان لها الفضل في إحداث النقلات النوعية، سواء على صعيد السياسة أو الفكر أو الأدب.

كما أن نجيب محفوظ يشدد على أهمية القصص الأسطورية والخرافات الشعبية والتجارب التاريخية، والأحداث الواقعية المحلية، والقومية والإنسانية، ويعتبرها معينا ثرّاً، ورافداً أساسياً، يسترفد به في مسار كتابته الروائية.

في سياق هذه الاستراتيجية الفنية، كتب نجيب محفوظ مجموعة من رواياته التي وظف فيها البعد التاريخي بشكل متفاوت ومتنوع، سواء تعلق الأمر بالروايات التي عاد فيها إلى تاريخ مصر الفرعوني("كفاح طيبة"، "همس الجنون"، "رادوبيس")، أو إلى تراث السرد العربي القديم ("ليالي ألف ليلة وليلة"، "رحلة ابن فطومة")، أو إلى قصص الأنبياء("أولاد حارتنا")، دون أن يغيب عن بالنا نَهْلَهُ من معين التاريخ المصري الحديث("الكرنك"، "يوم قتل الزعيم" و"أمام العرش"...).

وسواء ارتهنت الكتابة الروائية بتاريخ قديم أو حديث، فإن هذا

نجيب محفوظ يشدد على أهمية القصص الأسطورية والخرافات الشعبية والتجارب التاريخية، والأحداث الواقعية المحلية، والقومية والإنسانية، ويعتبرها معينا ثرّاً، ورافداً أساسياً، يسترفد به في مسار كتابته الروائية.

الإجراء الفني لا تكمن أهميته في ارتباطه الوثيق بالحدث والزمن والمكان، والشخصيات فحسب، بل لأنه يستبطن بعداً فلسفيا، وعمقاً فكرياً، يحيل بطريقة غير مباشرة. على نمط وعي الروائي، وإدراكه لطبيعة التناقضات التي يعيشها مجتمعه. ولولا هذا البعد المعرفي، لما أمكن للخطاب الروائي بصفة عامة، أن يكون خطاباً منصتاً لنبض المجتمع والعصر، ممتلكاً قدرة النقد والكشف عن تصورات جديدة للأدب، وجدوى كتابته.

في هذا الصدد تندرج روايته الموسومة بعنوان: "رحلة ابن فطومة"، التي نعتبرها رواية متفردة بكل المقاييس. أما بعض عناصر فرادتها، فمنها ما هو وثيق الصلة بالبعد التراثي المرتبط بعوالم الرحلة، ومنها ما يرتبط ببسط تاريخ الأفكار والأنظمة في قالب حكائي مشوق.

فمنذ البداية، ومن قراءة عنوان العمل الأدبي، يقع القارئ «ضحية المفارقة» في مواجهة نص أدبي، يقدّم نفسه بصفته«رحلة» من جهة(بكل ما

كلما عاد إلى التراث، كان ذلك غطاء من أجل التحدث عن الوضع المجتمعي الراهن. إذ كلما أحس بتضييق الخناق عليه، وأنه لا يمتلك الحرية الكافية ليقول ما يشاء عاد كالمهزوم إلى التراث، يستظل بظلاله الوارفة، ويتخذ منه شكل قناع أو تقية تجاه وضع سياسي واجتماعي محدد، موسوم بالاضطهاد والقمع، لا يتردد حكامه في ردع كل إبداع يمتطي أسلوب المواجهة، والإدانة المباشرة.

تحمله هذه الكلمة من خصائص، تُمَيِّزُ هذا الشكل الأدبي)، وعملاً روائياً خالصاً من جهة أخرى، من خلال ما عرف عن نجيب محفوظ باعتباره كاتباً روائياً وليس رحالة.

من هذه الزاوية، أعادت "رحلة ابن فطومة" صلتها بالتراث الرحلي أساساً، وبلورت، في المقابل، عنواناً خاصاً بها، يثير لدى القارئ جملة من التداعيات والتساؤلات المحيِّرة. خلالها يقرأ المتلقي هذا العمل الأدبي«في براءة»، مترقباً حضور الخصائص المتعارف عليها في عوالم الرحلة، ليجد نفسه في الأخير أمام نص يخيب كل انتظاراته السابقة؛ فالشخصية غير معروفة في أدبيات الرحلة، والأماكن عامة وغير محددة، والأزمنة لا تحيل على تاريخ بعينه...

كل ذلك يعطي لنا الانطباع أن توظيف الروائي لعوالم الرحلة، هو توظيف وظيفي بالدرجة الأولى، حيث عمد الروائي إلى تخصيب خطابه الروائي بالمكون التراثي(عوالم السفر والرحلة)، على أساس أن هذا التلاقح بين هذين النوعين الأدبيين، هو وسيلة فنية من وسائل وصف تناقضات الواقع المعيش تارة، والتعبير عن لا واقعيته تارة أخرى، وضخ دماء جديدة في الكتابة الروائية لديه.

فقد عوَّدنا نجيب محفوظ أنه كلما عاد إلى التراث، كان ذلك غطاء من أجل التحدث عن الوضع المجتمعي الراهن. إذ كلما أحس بتضييق الخناق عليه، وأنه لا يمتلك الحرية الكافية ليقول ما يشاء عاد كالمهزوم إلى التراث، يستظل بظلاله الوارفة، ويتخذ منه شكل قناع أو تقية تجاه وضع سياسي واجتماعي محدد، موسوم بالاضطهاد والقمع، لا يتردد حكامه في ردع كل إبداع يمتطي أسلوب المواجهة، والإدانة المباشرة.

وفي هذا السياق، لا بد من الإشارة إلى ما يمكن أن ينتج من صدى عن صياغة عنوان هذه الرواية "رحلة ابن فطومة"، من إحالة ضمنية إلى شخصية"ابن بطوطة" : الرحالة العربي المشهور. غير أن عنوان الرواية لا يحيل على شخصية ابن بطوطة بشكل مباشر، بقدر ما يستدعي مدلولات ثاوية في تراثنا العربي الإسلامي المتنوع والمتعدد، وهي مدلولات تذهب - بطريقة غير مباشرة - إلى شخصية ابن بطوطة دون أن تسميه؛ لأن طبيعة المكونين اللذين يتكون منه عنوان الرواية:("رحلة"،

إن كل كتابة رواية تفترض نقطة انطلاق زمنية، ونقطة اندماج في الفضاء. بمعنى أن كل محكي روائي يلزمه أن يحدد، منذ البداية، على الأقل، الزمن والمكان معاً. فلا يمكن اعتبار المكان/الدار في "رحلة ابن فطومة" مجرد فضاء روائي، يحتوي الشخصيات والأحداث، ويمسك بتلابيب الزمن فحسب، بل هو عند نجيب محفوظ عمق جغرافي وتاريخي، وجمالي أيضاً.

"ابـن فـطـومـة") يـصـبـان فـي مـجـرى التأويل الذي يستدعي تلك الشخصية التراثية الشهيرة، أو على الأقل يحيلان على عوالمها وانشغالاتها وهواجسها.

ووفق هذا التصور المنزاح، يشتغل مضمون عنوان هـذه الـروايـة كدليل مـزدوج؛ فهو دال له أكثر من مدلول، بما يتم حشده به من طاقة ترميزية تُثْريه، وتكسبه أبعاداً متعددة، كما تضفي عليه - في الوقت نفسه - الطابع المجازي. هكذا يشتغل العنوان «كأنه دليل يُلمِعُ إلى معنى خفي، أو معنى مفرد للمطلعين، أو معنى ثان ينضاف إلى المعنى السطحي».

فالمحكي الأساس في هذه الرواية، يتم نقله أساساً عن المخطوط المدون بقلم الرحالة محمد العنابي الشهير بابن فطومة...وهو ما يوحي لنا أننا بصدد استكشاف مسار رحالة عربي اسمه ابـن فـطـومـة، وتتبع خطوات رحلته المفترضة، وتقفي أثر تنقلاته في عوالم معلومة/مجهولة، بحثاً عن عالم أفضل، ومجتمع مثال، ملؤه العدل والمساواة والحرية...

أما عن سياق تسميته باسم «ابن فطومة»، فيحكي لنا الرحالة بنفسه سبب تسميته بهذا الاسم، من خلال سـرده لسيرة أبيه الـذي كـان تاجر غلال مترعاً بالثراء. أنجب سبعة تجار مرموقين، وعمَّر حتى جاوز الثمانين، متمتعاً بالصحة والعافية.

وفي الثمانين رأى فطومة الأزهري، فغزت قلبه وتزوجها، وأقام معها في دار رحيبة اشتراها باسمها، محدثاً في أسرته غضباً وشغباً. اعتبر أبناؤه هذا الـزواج لعبة قذرة غير مشروعة، واستعانوا على أبيهم بشفاعة القاضي وكبير التجار ولكنه مرق من قبضتهم مـروق عـاشـق مسلوب الإرادة..فـعـاش مع فطومة ينهل من سعادة تغمره من كل جانب...حتى جاء المولود الجديد الذي سماه أبوه «قنديل» بكل ما لهذه التسمية من دلالات البهاء والإشراق والنور، لكن إخوته أطلقوا عليه «ابن فطـومـة»، تـبـرءاً مـن قرابته وتشكيكاً فيها..ومات أبوه قبل أن يطبع صورته في وعيه، تاركاً لهما ثروة تضمن لهما حياة رغدة حتى آخر العمر...

هـكـذا استقبلته الحيـاة بالرفض والصخب والضجيج، فجاء ميلاده نقمة على إخوته، وشؤماً على الأسرة، حيث يصرح بذلك قائلاً: «فمنذ حداثتي وأنا أتلقى أجمل الكلمات رغم ارتطامي بأقبح الأفعال».

أمـا عـن الـدوافـع الـتـي دفعته إلى



الهروب قسراً من وطنه، بحثاً عن وطن آخر. فأول ما أثّر في نفسيته، قرار شيخه مغاغة الجبيلي الزواج من أمه. فلم يكن ابن فطومة يتصور أن تغدو أمه في يوم ما زوجة لغير أبيه، كما لم يخطر بباله أن يكون معلمه الأول هو من سيجرؤ على ذلك. وسيتعمق جرحه مع قرار الحاجب الثالث للوالي أن يجعل من خطيبته المفترضة زوجة رابعة له بعد أن رآها صدفة...

كل هذه العوامل الذاتية والموضوعية، أوصلت ابن فطومة إلى طريق مسدود، وإلى أفق مغلق. حيث يصرح بكثير من الأسى والأسف والتحسر: «خانني الدين، خانتني أمي، خانتني حليمة، ألا لعنة الله على هذه الدار الزائفة».

في هذا السياق الحكائي المتلاطم الأمواج، يقرر ابن فطومة السفر والقيام برحلة إلى مجموعة من الديار. وهنا لا بد من التأكيد على تأثير السفر والارتحال في خلق روح المغامرة في سبيل الجديد وغير المألوف في القيم والأخلاق والأفكار، كما أن استشراف هذه الآفاق الجديدة من شأنها إضعاف سلطة القيم والمفاهيم التقليدية لدى طبقة من المجتمع، ترى بعين التوجس والخوف من كل فكر مجهول، وتتهيب من كل غريب غير مألوف.

ووفق هذه الرؤية يغدو موضوع رحلات الاستطلاع والمغامرة في حياة الرحالة هو الذي يجعلها أشد سحراً من سواها من القصص الشعبي، بما فيه من مبارزات ومعارك مملة رتيبة. فعادة ما تكون أهداف الرحالة/البطل، في نظير هذه الأسفار، مجردة

> مع تواتر مشاهد السفر من دار إلى دار، وامتداد محطات الانطلاق والوصول والعبور، عبر مفازات شديدة التنوع، تختلط فيها مشاعر الوحشة والغرابة بالإثارة ولذة الكشف، يعود بنا الحكي إلى مربعه الأول، إذ يصل البطل بعد اغترابه الطويل إلى نقطة انطلاقه، من دون أن يطرأ على صورته أي تغيير، ومن غير أن يحقق القصد الذي حفز خروجه وهو الحصول على دواء شاف لوطنه العليل.

كالسعادة أو الحب، لا شيئاً مادياً أو ملموساً، وهذا ما نجده متحققاً في هذه الرحلة بشكل أو بآخر...

١. رحلة ابن فطومة رحلة في سيرة الأفكار:

لا شك أن من بين أهم ما يلفت انتباهنا في هذه الرواية هو بسطها لتاريخ الأفكار والأنظمة، والحضارات الإنسانية بطريقة غير مباشرة. وما نقصده بالأفكار هنا، تلك التصورات المجتمعية التي وجدت لها طريقاً على صعيد التطبيق، في شتى مناحي الحياة المجتمعية، طوال تاريخ التطور الإنساني...لهذا تتشكل الرواية من احتضانها لعنصرين أساسيين في حياة الرحالة: فهناك من جهة القلق الذي يخيم عليه ويحيطه من كل الجوانب،



وبحثه اللاعج عن تحقيق مشروعه وحلمه من جهة ثانية. ومن هذه الزاوية غدت رحلة ابن فطومة رواية «تحاول أن تكشف في حيزها الضئيل، رؤية مجازية لمجمل التاريخ البشري في مجالات السياسة والاقتصاد والاجتماع»..

فهذه الذات المنكسرة بكل خيباتها، وآمالها المجهضة، وانسداد الآفاق أمامها، كل ذلك دفعها إلى طرح سؤال مساهمتها في علاج هذا الوطن العليل الذي يستنزف كل طاقات أبنائه بدون جدوى، ويدفعهم إلى الهروب إلى أوطان أخرى. من هنا كان السؤال الملح عن الحل/الدواء، الذي بإمكانه أن يعيد لهذا الجسم العليل عافيته وقوته وعنفوانه، لكيما يغدو وطناً رحيماً بأبنائه، ومكاناً يجد فيه أهله أسباب العيش الكريم والطمأنينة اللازمة.

فحينما طلب الشيخ مغاغة من تلميذه عما يفكر فيه لتجاوز ما هو عليه من انسداد آفاق، كان جواب قنديل أن خطته القادمة هي أن يقوم برحلة البحث عن دواء لوطنه المريض. وهي الفكرة التي لم تستسغها الأم في البداية، سيما وهو دون العشرين من عمره، كما لم يتقبلها الشيخ كذلك. إلا أن إلحاح قنديل وإصراره على القيام بالرحلة، لم يترك لهما من خيار آخر سوى مباركة هذا القرار الخطير، حيث أذعن الاثنان للأمر الواقع الذي فرضه قنديل، ودافع عنه بقوة، وبدون تردد.

من أجل هذا المبتغى، وضع قنديل خطة عامة، كما توخى أهدافاً أساسية من وراء هذه الرحلة التي خطط لها بدقة. فقد استقر رأيه على زيارة مجموعة من الديار أهمها: ديار المشرق، والحيرة، والأمان، والغروب، فيما تظل دار الجبل هي الهدف الأخير، وسدرة المنتهى في هذه الرحلة...

وبخصوص طبيعة هذه الأمكنة، فإنها لا تكتسي ملامح واضحة تقاس إلى الحقيقة الخارجية المعروفة تاريخياً، ولكنها أمكنة مفترضة، تتحقق فيها مظاهر الفعل اليومي للإنسان، وتتجسد فيها ممارساته الاجتماعية، وتخضع لقوانين وأعراف وأخلاقيات، تجعلها شبيه بواقع المؤلف نفسه.

من خلال ما سبق، نستنتج أن الأهم من دوافع الرحلة، وخطتها يجب أن نستحضر المبتغى منها، فالأمر لا يتعلق بخلاص ذاتي يرومه الرحالة فحسب، بل إن أحد أهم أغراض الرحلة هي العودة إلى الوطن من جديد بما يفيده، ويداوي جروحه: «أريد أن أعرف، وأن أرجع إلى وطني المريض بالدواء الشافي». وهو ذات الهدف النبيل الذي يشدد على أهميته في مقام آخر:«من أجل ذلك قمت برحلتي يا شيخ حمادة، أردت أن أرى وطني من بعيد، وأن أراه على ضوء بقية الديار، لعلي أستطيع أن أقول له كلمة نافعة».

فمهما نبا به المكان، ونأت الديار وشط المزار، فسوف يظل وطنه الأصلي يقطر ألفة، ويبعث ذكريات لا تنسى، ويحفر أثره في كل أمكنة الديار: العطارين، والمآذن والقباب، ووجه الصبيح يضيء الزقاق، وبغال الحكم وأقدام الحفاة، وأناشيد الممسوسين وأنغام الرباب، والجياد الراقصة

وأشجار اللبلاب ونوح اليمام وهديل الحمام. بهذا النفس النوسطالجي العميق يحدث ابن فطومة نفسه عن وقع هجرته لوطنه نحو ديار أخرى، يلتمس فيها ما افتقده في وطنه...

تجدر الإشارة إلى أن خصائص الرحلة، تكمن عادة في كون الإنسان يسافر لكي يتعلم، ويتعرف على أقوام آخرين، ويعمق معارفه الثقافية التي اكتسبها. بمعنى آخر، عادة ما يكون للسفر في مثل هذه الحالة - هدفاً تربوياً تنويرياً، وتكوينياً. ذلك أن السرد الحكائي في هذه الرواية، يأتي مدثراً بأهداف دينية وتربوية، وسياسية لا تخطئها بصيرة القارئ الفطن. فهو يتغيى الوعظ والإرشاد والتوجيه، مُتخذاً من متعة الحكي سبيلاً لتوصيل رؤيته للعالم، وتصوره الخاص لطبيعة التناقضات المجتمعية التي يعيش في كنفها...

وخلال تنقلاته بين الأمصار والديار، يصاحب السرد في هذه الرواية الممارسة الوصفية التي من خلالها يبرز لنا قنديل محمد العنابي الأماكن التي مر بها، راصداً العديد من المظاهر السياسية الاجتماعية والثقافية والسياسية، مع الميل اتجاه توحيد الأهداف المختلفة للسفر التي كانت تبرر في الماضي تحركات أو سفريات الحجيج و طالبي المعرفة.

وتماشياً مع ما سبق، فإن الرحالة يفترض فيه أنه يمتلك حس طرح أهم ما يميز داراً من الديار التي يزورها، على مستوى منظومة القيم الفكرية والحضارية والأخلاقية. والقارئ المتفحص. بحسه القبلي. لتلك الأفكار المطروحة يدرك جيداً أي المجتمعات يقصده الرحالة في وصفه هذا. فهو يبسط أهم مواقع القوة في الديار، كما لا يفوته أن يشير إلى أبرز مظاهر النقص التي تعتري تلك المنظومة، والتي يتم الاحتكام إليها في هذه الديار أو تلك...

ولعله لا يغيب عن فطنة المتمعن كذلك، أن يدرك كثيراً من التشابه بين أحوال الرحالة والواقع المعيش الذي ينطلق منه نجيب محفوظ، من هنا تغدو تلك الديار التي يزورها مشاريع أفكار يحملها محفوظ لوطنه العليل الذي لا سبيل لشفائه إلا بما يقدم له من دواء...

هكذا ينتقل بنا من وطنه إلى دار المشرق، وهي الدار التي هاله فيها أمران أساسيان هما: العري والفراغ. وهنا أطلق الرحالة لنفسه العنان لنقد مظاهر التخلف في هذا المجتمع: «الحق أني لم أتماد في نقد مظاهر البؤس في هذا البلد الوثني الذي قد يكون له من وثنيته عذر، ولكن أي عذر أعتذر به عن أمثال هذه المظاهر في بلدي ؟».

وعند زيارته لدار الحيرة، تعجب ابن فطومة عندما سمع أنه لا يمارس في الحيرة أي دين إلا دين الحيرة، أما دين الحيرة، فهو المَلك: «آويت إلى الفراش وأنا أقول لنفسي، الملك بعد القمر، يا له من ضلال. ولكن رويدك، ألا يتصرف الوالي في وطنك كأنه إله!».

في حين بدت له دار الحلبة مذهلة ومزلزلة للدماغ.

٢ . دار الجبل أو اليوتوبيا المضمرة

إن كل كتابة رواية تفترض نقطة انطلاق زمنية، ونقطة اندماج في الفضاء. بمعنى أن كلّ محكي روائي يلزمه أن يحدد، منذ البداية، على الأقل، الزمن والمكان معاً. فلا يمكن اعتبار المكان/الدار في "رحلة ابن فطومة" مجرد فضاء روائي، يحتوي الشخصيات والأحداث، ويمسك بتلابيب الزمن فحسب، بل هو عند نجيب محفوظ عمق جغرافي وتاريخي، وجمالي أيضاً، لذا غدا المكان هاجس الرواية، ونواتها الدلالية والحكائية من بداية الرواية حتى نهايتها.

وعلى هذا الأساس، يُعدُّ المكان الشخصية الرمزية النازلة بثقلها على جسد هذه الرواية...إنه الدعامة الأساسية التي ينطلق منها السرد، ومن خلاله يتم توليد الأحداث، ووصف المشاهد، وتحريك الشخصيات تبعاً لطبيعة كل دار/فضاء على حدة.. فالفضاء هنا يثير لدى الروائي المحفزات السردية التي تشكل عنصراً مُوَلِّداً لحركية وتنامي السرد، حيث نلاحظ أن كل المولِّدات ترتبط بمحفز سردي أساسي، يتمثل في التنقل من فضاء إلى آخر، أو من ديار إلى أخرى.

ولكي يخرج السرد عما هو مألوف في الحكاية، دشن محفوظ روايته بعنوان داخلي سماه)الوطن(، قاصداً بذلك أن يشير بكلمة إلى المكان الذي يروم رصد مميزاته وخصائصه. فالمكان في هذه الرحلة ينأى عن كونه ذا قيمة تعيينية أو مرجعية، كما ألفنا عند نجيب محفوظ في رواياته الواقعية؛ لأنه تحول هنا إلى رمز يخضع لمعطيات التلقي والتأويل، حيث لا يعود في الإمكان إدراك ماهيته إلا بفك شفراته ورموزه، كما لا يعود في مقدور القارئ إلا أن يتلقى ما فيه تلقياً تأويلياً بالدرجة الأولى.

فالروائي، شأنه شأن الرسام والمصور، يجتزئ، قطعة من الفضاء، يؤطرها، ويقف عند مسافة معينة منها ويصفها على هذا النحو أو ذاك: «وواصلنا السير مع الليل حتى تبدى لنا سور الدار تحت ضوء النجوم ومضينا نقترب من بابها الكبير.

أمام المدخل، على ضوء المشاعل، وقف مدير الجمرك، وكان على ما بدا من العسكريين بخوذته ودرعه وسيفه ووزرته القصيرة.

قال بصوت قوي أسمع القافلة كلها:

أهلا بكم في الحيرة عاصمة دار الحيرة». بهذا النموذج من عرض المكان يتواتر عرض باقي الديار الأخرى، حتى النهاية مع «دار الجبل».

ويحدد الرحالة موقع دار الجبل في ذلك المجال الطبيعي الذي يصعب بلوغه، وذلك لخلق إحساس بالجانب اللامتناهي في تمثل المكان، وبطبيعته الساحرة التي يشبهها كجنة معلقة في قمة الجبل. فالغرض من هذا التصوير، يهدف إلى سجن الشخصية والقارئ معاً داخل تلك الرؤية التي تشرئب إلى بلوغ دار الجبل دون جدوى.

لكن ما هي التصورات القبلية التي ترسخت لدى ابن فطومة عن هذا المكان اليوتوبي بامتياز ؟

منذ بداية الرواية، يترك لدينا الروائي انطباعاً مدهشاً عن هذا المكان، وهذا الانطباع متأتٍّ من طبيعة المكان نفسه، ومن المواصفات التي يتصف بها...فقد سبق للشيخ مغاغة الجبيلي أن قام برحلة، زار فيها ديار المشرق والحيرة والحلبة، لكن الظروف المعاندة لم تسعفه لزيارة الأمان والغروب والجبل، لأن القافلة توقفت عند الحلبة بسبب قيام حرب أهلية في دار الأمان. أما أهم هدف رسمه الشيخ لزيارته فكان هو دار الجبل. فهي بالنسبة له: «معجزة البلاد، كأنها الكمال الذي ليس بعده كمال». كما أنه لم يصادف في حياته آدمياً ممن زاروها، ولا وجد كتاباً أو مخطوطاً في شأنها...ليصفها في الأخير بأنها سر مغلق...وكأي سر مغلق شدَّ ابن فطومة إلى حافته، وغاص به في ظلماته، وضرم النار في خياله، فأصبح هو غايته ومبتغاه...

هذه الأوصاف التي سبق أن سمعها عن دار الجبل من شيخه، تأكدت له وترسخت حال وصول قافلته إلى عين المكان، حيث رحب بهم مدير الجمرك قائلاً: «أهلا بكم في دار الجبل، دار الكمال». فحينما أخبرهم الجمركي أنهم وصلوا إلى مبتغاهم/مدينتهم الفاضلة، أحسوا بكثير من الراحة والاطمئنان، إلا أن دهشتهم سرعان ما تزايدت بعد أن ترامت أمامهم الصحراء كأنها بلا نهاية، ولم يكد المسافرون يرون الجبل الآخر من شدة إيغاله في البعد. فعجبوا لخداع البصر، وأيقنوا من أنه ستمضي أيام وأسابيع قبل وصولهم إلى الجبل الآخر الذي يقوم على سطحه دار الجبل...

وسار الجميع مدة طويلة من الزمن حتى خيل للجميع أنه انقضى عمر، دون بلوغهم سفح الجبل الآخر. وقفوا أخيراً أسفله ينظرون إلى أعلاه فوجدوه يعلو على السحب ويتحدى الأشواق. وإذ بصاحب القافلة يخبرهم أن سير القافلة سيتوقف لأن الممر الجبلي ضيق ولا يتسع لناقة أو جمل...وهنا هرعوا إلى شيخهم يستفسرونه عن بقية برنامج الرحلة، فدعاهم لإتمامها عبر الأقدام...

خطر للسارد أن يمدَّ دفتره حول الرحلة إلى صاحب القافلة، ليسلمه إلى أمه أو إلى أمين دار الحكمة، ففيه من المشاهد ما يستحق أن يعرف، بل به لمحات عن دار الجبل نفسها تبدد بعض ما يخيم عليها من ظلمات وتحرك الخيال لتصور ما لم يعرف منها بعد. ولا بأس بعد ذلك من أن يفرد دفتراً خاصاً لدار الجبل، إذا قيض له زيارتها والرجوع منها إلى الوطن.

من هنا يظهر أن الوصول إلى دار الجبل هو بمثابة الوصول إلى فكرة طالما منَّى الإنسان نفسه بها منذ القدم. إنها تارة المدينة الفاضلة التي استقرت في فضائلها مع أفلاطون، أو الفردوس المفقود الذي لم يعد له وجود واقعي، وأضحى حلما أكثر مما هو واقع. ومن حلم الإنسان بعالم عادل مكتمل الصفات، جاءت فكرة اليوتوبيا، القديمة - المتجددة، التي تجعل من العالم الذي يحلم به الإنسان، نقيضا كليا لعوالم الإنسان المثقلة بألوان العسف والاضطهاد التي لا تنقضي.

وهنا يجب أن نذكر أن نجيب



محفوظ عمل على استدخال البعد الصوفي إلى روايته، ابتداء من الإطار الفني الذي صيغت فيه الرواية. ذلك أن شكل الرحلة الموائم لحياة الصوفي باعتبارها رحلة مستمرة نحو المطلق والكمال. فالرحلة بالنسبة للصوفي هي «هاجس الانتقال المستمر بين الأمكنة والتدرج الشاق بين المقامات والأحوال. إنها رحلة الانفتاح على المجهول الذي لا يدرك إلا بالتسامي عن المكان والذات. فالخط التصاعدي لرحلة قنديل كانتقالات من مكان إلى آخر يوازي الخط التصاعدي للمقامات الكشفية في مسار المعرفة الصوفية. لهذا ترتبط الرحلة عند الصوفي بالهجرة نحو الأفضل حيث تندرج الذات في المراتب لتحقيق الاتصال بالذات الإلهية والمعرفة المطلقة بالحقيقة».

فنهاية الرواية تعلن عن بداية رحلة جديدة؛ رحلة يمكن وصفها بأنها رحلة الرحلات، أو الرحلة المستحيلة التي لا يمكن أن يكشف لنا الرحالة عن الهدف دون أن يبسط أمامنا مجموعة من الصعوبات والعوائق والموانع التي تحول دون الوصول إلى تلك الديار، والتي طالما منّى الرحالة نفسه للوصول إليها...ففيها نبتة الخلود، والوصفة السحرية، والدواء الناجع لكل ما يحيق بوطنه من شرور وأمراض وعلل لا سبيل من الشفاء منها إلا بالوصول إليها ...

هذا النص الروائي . كغيره من النصوص الروائية الأخرى . لا يمكن إلا أن يتموقع في موقف تاريخي محدد، أي في موقف فكري يضمن الاستقلالية الضيقة للنسق التأويلي الذي ينشده(يفترضه)، من خلال العلاقة الجدلية التي يقيمها هذا النص الروائي تاريخيا بين الواقع وقراءته.

فقد حمل قنديل محمد العنابي هموم وطنه العليل، لكن الوصفة السحرية لعلاج وطنه لا وجود لها إلا في دار الجبل. لذا قرر السفر إلى هذه الديار النائية التي يبدو أن أهلها نجحوا في تركيب بَلْسَم مُجرَّب ضد الوباء الذي حاق بوطنه. هكذا ركب الخطر، وهجر الأهل والأحباب، من أجل أعز الأحباب...وفعل المستحيل لوصول إلى تلك البلاد الموصوفة. وحين أشرف للوصول إليها، بدا له أنه يبدأ من نقطة الصفر في رحلته، إنها المكان/ السراب...

ونحن نعلم أن دواء وطنه العليل لا يعبأ في قنينة ليشرب، ولا يصاغ بأقراص ليبلع ولكنه من نوع خاص. إنه أقرب ما يكون إلى النور ينفذ في الأعين رويداً رويداً، ويتسرب إلى الأذنين شيئاً فشيئا، ويتخلل الفؤاد ويتشرب الدماغ، وهذا يتطلب بالنسبة للرحالة مجهوداً استثنائيا، وعملاً جباراً لا يمكن أن يتحمل مسؤوليته لوحده...

نتذكر هنا أن نجيب محفوظ، سبق أن سأله أحد الإعلاميين سؤالاً يصب في اتجاه تكريس الحقيقة النسبية، من منظوره للحياة بصفة عامة، ولقضايا مصر والأمة العربية بصفة خاصة، حيث يسأله أحد الإعلاميين بما مفاده:

. في رأيك، ما هي الوصفة المضمونة التي تراها مناسبة للخروج مما يعيشه



المجتمع المصري من تناقضات فكرية وسياسية وثقافية، خصوصا وأنك عشت عمراً مديداً، وعايشت أنظمة حكم متنوعة)ملكي، اشتراكي، جمهوري(، من هنا فأنت . بحكم كل هذا وذاك . من المؤهلين جداً لإعطاء دواء لمرض مجتمعك، واقتراح تصورك حول نظام حكم، تراه مناسباً لتجاوز انسداد الآفاق في مصر المحروسة؟

فكان جوابه غاية في الحكمة والتبصر والتعقل:

«لو كنت قادراً على إعطاء الوصفة السحرية المطلوبة، ما تراجعت يوماً من أجل مستقبل بلدي...»

إنها النتيجة نفسها التي ارتضاها نجيب محفوظ في "رحلة ابن فطومة"، وأكد مغزاها في حواره الإعلامي هذا... ويتمظهر ذلك في أن تصور الاقتراب من الوصول إلى دار الجبل/الحقيقة أو الحل، سرعان ما تتبدى لصاحبه أنه سراب، وأن نهاية الرحلة ما هي إلا بداية جديدة، في حين يستحوذ الحلم في الوصول إلى هذا المبتغى بدون كلل. فدار الجبل هي دار الكمال، لكن أنّى السبيل إلى الوصول إلى هذه الديار التي وقف الرحالة أسفل الجبل ينظر إلى أعلاه فوجده «يعلو على السحب ويتحدى الأشواق»..

فهي ديار مفترضة لا واقعية، ديار فاضلة لا وطن عليل، ديار اليوتوبيا المضمرة التي عز تحققها في الواقع، وحلم الحالم في عالم واقعي يضج بالتناقضات والصراعات والمؤامرات، والمدينة البديل في هذه الحياة لا في الآخرة...

هكذا تمثل دار الجبل أوج التشكيل الجمالي لفضاءات العبور نحو المجهول؛ فهي تستبطن دلالات الكشف المرتقب لماهية الدار، في الآن ذاته الذي تكثف فيه مشاعر الخوف والترقب والتوجس من الوصول. فصورة المكان هنا تتصادى إلى حد كبير مع أمكنة شديدة التميز والتفرد، ويغدو الإحساس المثير بالمفاجأة القادمة طاغياً. بينما تنتظم باقي التفاصيل المشكلة لوصف دار الجبل في نسق وصفي، يحتفي بكل الجزئيات، مهما ضؤل حجمها، ويحولها إلى فسيفساء حاضنة للموقف الطقوسي المهيب(دار الكمال/صحراء بلا نهاية/يعلو السحاب/ يتحدى الأشواق...).

من هنا تصير رحلة قنديل عبارة عن مجموعة محطات، يعيشها في شكل مقامات وأحوال الديار. فهو لا يعيش مقاما ويألفه، إلا ليتركه إلى مقام جديد يسلمه بدوره إلى مقام أرقى، إلى أن يصل إلى مرحلة سامية... فالمتلقي. كما الرحالة. ينتظر بفارغ من الصبر، وبأفق انتظار متوثب الوصول إلى هذه المدينة الفاضلة التي تعتبر المرتحل الأخير للرحالة، دون أن يدركها في النهاية..

ومع تواتر مشاهد السفر من دار إلى دار، وامتداد محطات الانطلاق والوصول والعبور، عبر مفازات شديدة التنوع، تختلط فيها مشاعر الوحشة والغرابة بالإثارة ولذة الكشف، يعود بنا الحكي إلى مربعه الأول، إذ يصل البطل بعد اغترابه الطويل إلى نقطة انطلاقه، من دون أن يطرأ على صورته



أي تغيير، ومن غير أن يحقق القصد الذي حفز خروجه وهو الحصول على دواء شاف لوطنه العليل.

لكن نجيب محفوظ سيرسم لنا في النهاية أفق رحلة جديد، مع بداية رحلة جديدة على الأقدام، والهدف هذه المرة هو دار الجبل. فهل سيصل ابن فطومة إلى دار الجبل مشياً على الأقدام؟ وهل سيتفوق على شيخه مغاغة الذي لم يستطع إتمام الرحلة حتى دار الجبل؟ وهل سيتأتى لنا أن نتعرف على عوالم دار الجبل من خلال مخطوط وعدنا به ابن فطومة يصف فيه هذه البلاد التي نعتبرها مثالاً يجب أن يحتذى بها؟ كلها أسئلة تظل معلقة، كما هي دار الجبل بالنسبة للرحالة.

وبعد، فقد أراد نجيب محفوظ لرواية: "رحلة ابن فطومة" أن تأخذ شكل رحلة، وأفلح في الاختيار والإبداع...اختار الرحلة بعشق المستكشف للحقيقة النسبية، والمستطلع للأفكار الجديدة، والآفاق غير المنظورة، فكانت رواية يتنازع فيها السياسي مع الحضاري مع الفكري، ويتداخل فيها الماضي بالحاضر من أجل استشراف المستقبل، وتتجاور فيها موضوعات السلطة والحكم والدين والأخلاق... قضايا مجتمعية كثيرة، وأسئلة وجودية عميقة، وإشراقات فكرية خلاقة، نسج نجيب محفوظ كل ذلك في قالب إبداعي روائي متميز في جدته وأصالته، وألبس هذا القالب الإبداعي لبوس الرحلة، ما دامت الرواية تعتبر بحق الفن الأكثر قدرة على صهر باقي الأجناس الأدبية في بوتقته الأدبية.



رؤية نافذة لتاريخ الوعي الكويتي
قراءة في كتاب (الثقافة في الكويت - بواكير-اتجاهات- ريادات)

للدكتور خليفة الوقيان

بقلم: منى الشافعي
(الكويت)

الثقافة كلمة راقية، لطيفة وجميلة، ذات دلالات متعددة، و الكتابة عنها جميلة وممتعة وذات فائدة عظيمة، أصبحت في الآونة الأخيرة أكثر شيوعاً واستخداماً في مناحي الحياة العصرية، وفي الوقت نفسه هي من أكثر المصطلحات صعوبة على التعريف، كونها كلمة مطاطة لا تنحصر في تعريف معين أو محدد، لأن مفهوم الثقافة أخذ يتنامى ويتكاثر ليمتد ويتنوع بدرجة ملفتة، ليتسع لكل شيء في الحياة الإنسانية.

د. خليفة الوقيان
الثقافة في الكويت
بواكير - اتجاهات - ريادات
الطبعة الثانية
2007 م

فهي تشمل كل عناصر العلم والمعرفة والفكر والأخلاقيات، والتجارب والمهارات، والآداب والفنون وكل صنوف الإبداع.. بحيث لا يوجد هناك شيء في الحياة لم نطلق عليه كلمة ثقافة، حتى العنف والإرهاب ثقافة.. وبالتالي فالثقافة ببساطة، هي طريقة حياة، وهي تلك السمات الخاصة التي ينفرد بها مجتمع معين عن المجتمعات الأخرى.. كما أنها تنتقل بين الأجيال لتحافظ على شخصية ذلك المجتمع..وهي عملية متجددة دائماً لا تنتهي أبداً.

د. خليفة الوقيان

د. خليفة الوقيان، الشاعر المتألق والباحث المقتدر المتميز، يفاجئنا بإطلالة متفردة رائعة.. كتابه الجديد بطبعته الثانية الموسوم (الثقافة في الكويت-بواكير- اتجاهات-ريادات).. يضاف إلى إصداراته القيمة السابقة، وإبداعاته الشعرية و النثرية المتنوعة، ذات الفكر الصريح الواضح والرؤى المستقبلية الواعية.. وتلك المقالات الثرية ذات الكلمة الصادقة المنتقاة المعبرة، المغرقة بالحس الوطني والشعور الإنساني الذي يبتعد عن نرجسية الأنا، ويصب دائماً في الصالح العام وقضايا وهواجس وهموم هذا الوطن المعطاء.. كما ويعد هذا الكتاب إضافة إلى إسهاماته الغنية، وحضوره الدائم،ودوره التنويري والتوعوي الفاعل في كل مناحي الحياة الثقافية والاجتماعية.. فجاءت بواكير د. الوقيان واتجاهاته ورياداته، بنكهة خاصة لذيذة، متأنية،

يتحدث الباحث عن طبيعة الكويت القاسية التي أجبرت السكان على شحذ الهمم لمواجهة التحدي والإصرار على خلق الظروف الملائمة للحياة الكريمة وذلك من خلال الإبداع في أساليب العمل وبخاصة في البحر الذي كان المورد الأساس للرزق.. كما يؤكد على أن موقع الكويت المميز في الطرف الشمالي للخليج العربي، هيأها لتكون محطة لنقل البضائع القادمة من الهند وشرق آسيا بحراً في طريقها البري نحو أوروبا.. وكذلك محطة لنقل البضائع القادمة من وسط الجزيرة العربية كالخيول في طريقها البحري إلى الهند عن طريق السفن الكويتية.

متميزة بدقة التحليل والتعليل.. وأسلوب راقٍ مهذب سلس، وحقائق واضحة صريحة.. وذلك لتوثيق الوجود الثقافي والتاريخي البعيد في الكويت.. علّها، تلك الحقائق الظاهرة، والثوابت الراسخة في عمق التاريخ، تزيل تلك النظرة الدونية والسطحية من عيون الأشقاء العرب، وبالتالي يعترفون بأن أهل الخليج أيضاً صناع ثقافة، وشعب واعٍ ومستنير.. ومؤثر في خارطة

من أهم مظاهر الاهتمام المبكر بالثقافة، كما يؤكد د.خليفة الوقيان، هي التوجه نحو نسخ الكتب والمخطوطات في الكويت والتأليف، وإصدار الصحف وإقامة المؤسسات الثقافية الأهلية.. ولقد تعرض الباحث بإيجاز لتلك الجهود.

الثقافة العربية، منذ مئات السنين، وليس طارئاً عليها.

مقدمة

مهد الباحث د.الوقيان، لهذا الكتاب بمقدمة ثرية، حيث أوضح الأسباب التي دفعته إلى إعداد هذه الدراسة المستفيضة الشاملة.. فلنلتقط بعضاً من أشهى ثمراتها.. يقول الباحث: "عدم كفاية التوثيق للجهود الثقافية والاتجاهات الفكرية المبكرة في الكويت، وبخاصة في المراحل السابقة للقرن العشرين.. اختزال مفهوم الثقافة لدى بعض الدارسين بالأدب، وإهمال ما عداه .. الصورة المشوهة والمنقوصة التي يحملها بعض المثقفين العرب وغيرهم عن منطقة الخليج العربي بعامة.. وجود قدر من الاضطراب في بعض الدراسات القليلة التي تناولت موضوع الثقافة في الكويت.. الحاجة إلى تصويب المعلومات المغلوطة عند الحديث عن بعض الأعلام.. و..و.."

ويضيف د.الوقيان حيث يقول: "واتجهت الدراسة إلى التوقف عند حدود المراحل المبكرة في تناولها للجهود الثقافية والاتجاهات الفكرية والريادات الإبداعية، لأنها لم تحظ بالقدر المطلوب من الاهتمام، بسبب ندرة المصادر المتعلقة بها، ومن ثم ندرة الدراسات.."

كما وتوقف الباحث عند البواكير في الشعر والقصة والمسرح والموسيقى والفنون التشكيلية وذلك حسب البداية الزمنية لكل منها.

وتتضمن هذه الدراسة العرض التوثيقي للجهود الثقافية المبكرة والاتجاهات الفكرية، إضافة إلى التحليل والتعليل مع مراعاة الإيجاز الشديد.

لنستعرض بعد ذلك الفصول الأربعة التي اشتملت عليها هذه الدراسة القيمة.

الفصل الأول
عوامل الاهتمام المبكر بالثقافة

في مقدمته التاريخية لهذا الفصل يقول د. خليفة: "ارتبط اسم الكويت بالثقافة منذ العقود الأولى لنشأتها، فقد ذهبت المصادر إلى أن مدينة الكويت أسست في العام ١٠٢٢هـ الموافق ١٦١٣م، على حين وصلتنا عيّنات من المخطوطات التي نسخت في الكويت مبكراً،وتعود إحداها إلى العام ١٦٨٢م.."

ويبين الباحث أن السبب في الاهتمام المبكر بالثقافة في الكويت، يعود إلى

أدرك رواد العمل الثقافي المستنيرون الأهمية البالغة للصحافة، والدور الذي يمكن لها أن تؤديه في حمل رسالة الإصلاح، الوصول إلى القاعدة الجماهيرية الواسعة، التي قد لا تصل إليها الرسالة التي يحملها الكتاب على الرغم من أهميته، ولذلك ازداد الإحساس بأهمية إصدار الصحف".

عدة عوامل.. ولقد ذكر أهمها وهي، طبيعة السكان وطبيعة الموقع الجغرافي إضافة إلى طبيعة النظام السياسي، فضلاً عن المؤثرات الخارجية.

وحول طبيعة السكان، يؤكد على أن الجماعات الكبيرة من المهاجرين إلى الكويت، وفدوا إليها ينشدون الأمان وينأون بأنفسهم عن بؤر الصراع القبلي والعرقي والطائفي في المناطق المجاورة ومنها مدن الجزيرة العربية المعروفة بوفرة علمائها.. ثم تلتها هجرات من جزر الخليج العربي وإماراته العربية على الساحلين الشرقي والغربي، فضلاً عن المهاجرين من العراق وإيران، لأسباب اقتصادية واجتماعية ودينية.. وكانت شرائح عديدة من المهاجرين على دراية كبيرة بثقافة المرحلة، بشقيها الديني والدنيوي. ومنهم عدد من العلماء الذين جلبوا معهم مكتباتهم الخاصة، وعدد من الأسر المعروفة بوفرة علمائها، أو باهتمامها برعاية العلم والعلماء.. ومن بين المهاجرين أعداد من التجار انتقلوا إليها بأموالهم وخبراتهم وثقافتهم في مجال التجارة.. كما انتقل إليها أهل الصناعة والحرف ومنهم البنائين والحدادين والنجارين، وفي مقدمتهم "القلاليف" أي صناع السفن الشراعية الكبيرة القادرة على عبور البحار والمحيطات.

ويضيف د. خليفة بقوله عن طبيعة السكان :"ومما يدل على الطبيعة المتحضرة للسكان عنايتهم بتنمية معارفهم، فخلال القرن التاسع عشر اتجه عدد من المواطنين الكويتيين إلى مصر للدراسة."

ثم تتابع بعد ذلك أهل الكويت محبي العلم لنيله من شتى بقاع الأرض.. كما اهتم الكويتيون بدعم المؤسسات التعليمية والثقافية داخل البلاد وخارجها،واحتضان العلماء والأدباء والتبرع لإنشاء المؤسسات التعليمية والثقافية منذ العام ١٩١١م. داخل الكويت وخارجها.. كما أسهم الكويتيون في تأسيس النوادي الأدبية والاجتماعية في البلدان التي أقاموا فيها من أجل العمل أو التجارة.

ويؤكد د. خليفة الوقيان على وجود المثقفين والمتعلمين الكويتيين بقوله:"ويبدو أن الكويت كانت تمتلك قاعدة واسعة من المتعلمين في مطلع القرن العشرين، الأمر الذي دفع الإدارة الجديدة للملك عبد العزيز بن سعود إلى الاستعانة بخبراتهم للعمل في المؤسسات السعودية أسوة بغيرهم

من المثقفين والمتعلمين العرب.. وقد تولى بعضهم وظائف هامة مثل الشاعر خالد الفرج، الذي تولى تأسيس بلدية القطيف، ومن الأدباء والمثقفين الذين استعانت الإدارة السعودية الجديدة بخبراتهم أيضاً الشاعر والكاتب خالد سليمان العدساني، والشاعر حجي بن جاسم الحجي، والشاعر عبداللطيف إبراهيم النصف، والأديب هاشم الرفاعي، وجمهرة من المثقفين مثل الحاج محمد العبدالمغني والسيد ياسين الغريللي.."

وينهي الباحث حديثه عن طبيعة السكان بقوله: "وبعد، فقد نتج عن تنوع المهاجرين إلى الكويت من جهة، واتصال الكويتيين بتجارب الآخرين، خلال ارتحالهم للتجارة،ولطلب العلم من جهة أخرى تنوع ثقافي تفاعلت عناصره وتلاقحت، فأفادت في إثراء النموذج الكويتي".

طبيعة الموقع

تحت هذا العنوان، يتحدث الباحث عن طبيعة الكويت القاسية التي أجبرت السكان على شحذ الهمم لمواجهة التحدي والإصرار على خلق الظروف الملائمة للحياة الكريمة وذلك من خلال الإبداع في أساليب العمل وبخاصة في البحر الذي كان المورد الأساس للرزق.. كما يؤكد على أن موقع الكويت المميز في الطرف الشمالي للخليج العربي، هيأها لتكون محطة لنقل البضائع القادمة من الهند وشرق آسيا بحراً في طريقها البري نحو أوروبا.. وكذلك محطة لنقل البضائع القادمة من وسط الجزيرة العربية كالخيول في طريقها البحري إلى الهند عن طريق السفن الكويتية.

ولقد لعبت الكويت هذا الدور منذ أزمنة بعيدة تعود إلى حضارة دلمون وصولاً إلى الزمن الذي قامت فيه إمارة الكويت، كما تشير المصادر .. ونظراً لهذا النشاط التجاري استقر في الهند وشرق آسيا عدد من التجار الكويتيين وكانت لهم نشاطات دينية واجتماعية وثقافية لها شواهد واضحة أشار إليها الباحث.

طبيعة النظام السياسي

يشير الباحث إلى العامل السياسي في الكويت ومدى تأثيره على الواقع الثقافي، وهو أن نظام الحكم في الكويت يختلف عن الأنظمة الأخرى في المنطقة، لأنه قائم على مبدأ الشورى في الحكم ووجود القضاء المستقل منذ بداية نشأة الكويت، كما ذكرت المصادر التاريخية، وبالتالي كان لهذا العامل السياسي المتطور تأثيره الإيجابي في الواقع الثقافي.. يقول الباحث أن (لوريمر) أشار إلى عهد الشيخ صباح الثاني، ١٨٥٩-١٨٦٥ بقوله :" وكان الشيخ يحتفظ بالسلطة السياسية، لكن السلطة القضائية كانت في يد القاضي".. ويضيف الباحث أن عدداً من الرحالة والكتّاب الأجانب، تكلموا عن حب الكويتيين للحرية، كما تطرق

بعضهم إلى طبيعة النظام السياسي الكويتي القائم على الشورى.. وعلّل (باركلي رونكاير) على أهمية مدينة الكويت التجارية بقوله: "الكويت هي أهم مدينة تجارية على الساحل الشرقي للجزيرة العربية".. وتطرق د. الوقيان إلى تطور الفكر السياسي عند المواطنين، فتحدث عن النادي الأدبي، وعن اتجاهات أعضائه السياسية وذلك في عشرينيات القرن العشرين وعن مواكبته للتيارات السياسية السائدة في المنطقة العربية آنذاك، وفي مصر خاصة.. ولإثبات الميول والأفكار السياسية المتطورة لأعضاء النادي.. استشهد الباحث بكلمة للشيخ عبدالله الجابر الصباح الرئيس الفخري للنادي الأدبي، والتي يشرح بها كيف تأثر أعضاء النادي بالسياسة الخارجية وبالذات بما كان يحدث في مصر، كما أشار إلى الصحافة المصرية التي أثرت في اتجاه النادي إلى الاتجاه السياسي وتطرق إلى الأحزاب في مصر وثوراتها ضد الاستعمار الانجليزي، وكيف أن أعضاء النادي انقسموا إلى ثلاثة أحزاب كما هي الحال في مصر.

ويختتم د. خليفة الوقيان هذا الموضوع بقوله: "ومن الطبيعي أن يكون مناخ الحرية والديمقراطية حاضناً للإبداع والتطور الثقافي".

المؤثرات الخارجية

يقول الباحث: "كانت الكويت منفتحة على محيطها العربي، وعلى العالم منذ نشأتها. وقد استقبلت أعداداً كبيرة من العلماء والمفكرين والزعماء السياسيين العرب، الذين كانوا موضع الاحتفاء والتقدير"

في هذا الجزء من الكتاب يلقي د. خليفة ، الضوء على المؤثرات العربية من هجرات بعض علماء البلدان المجاورة إلى الكويت الذين آثروا الابتعاد عن مناطق الصراع أو الاضطهاد المذهبي والعرقي ومنهم مَنْ استقر في الكويت.. كما يحدثنا عن بعض العلماء الذين مروا بالكويت في مراحل تاريخية مبكرة.. ويؤكد أن دعاة الإصلاح في الكويت أفادوا من زيارات هؤلاء الأعلام لمؤازرة دعوتهم، كما أتيحت الفرصة للمواطنين للقاء بهم، والتعرف على أفكارهم الإصلاحية، الداعية إلى الخروج من أسر الجهل والتخلف والشقاق،الذي سببه دعاة الغلو والتزمت.. كما تحدث عن سعي المثقفين والإصلاحيين الكويتيين إلى توثيق علاقاتهم مع المنابر الإعلامية العربية منذ القرن التاسع عشر.. وبدخول القرن العشرين ازداد التواصل مع المنابر الإعلامية، وبخاصة في مصر والعراق والشام.. وتطرق إلى صدور الصحف الكويتية الأولى آنذاك ومنها صحيفة الكويت والكويت والعراقي، والتوحيد،والتي احتوت على كتابات ورسائل تقريظ وإشارات إلى علاقات صداقة وتواصل علمي مع عدد كبير



من علماء الوطن العربي وكتّابه وأدبائه من أقصى المشرق إلى أقصى المغرب.

الفصل الثاني
مظاهر الاهتمام المبكر بالثقافة

من أهم مظاهر الاهتمام المبكر بالثقافة، كما يؤكد د.خليفة الوقيان، هي التوجه نحو نسخ الكتب والمخطوطات في الكويت.والتأليف، وإصدار الصحف وإقامة المؤسسات الثقافية الأهلية.. ولقد تعرض الباحث بإيجاز لتلك الجهود.

يقول: "لمّا كان الكتاب هو الوعاء الأساس للمعرفة فسوف نبدأ بالتعريف الموجز بالجهود الأولى للكويتيين في مجال الكتابة، سواء من جهة نسخ المخطوطات أو التأليف، وحيث إن للكويتيين تجربة مبكرة في إصدار الصحف الجادة، وإقامة المؤسسات الثقافية الأهلية فسوف نشير إلى تلك التجربة."

الكتاب

ومن أهم مظاهر الاهتمام المبكر بالثقافة، كما يؤكد الباحث، هي التوجه نحو نسخ الكتب والمخطوطات في الكويت والتأليف.. أما الكتب التي نسخت في الكويت فهي تنتسب- في الغالب- إلى كتب علوم الدين وعلوم الملاحة البحرية، وينوه د. خليفة إلى أن هذه الحقيقة تترجم حاجة المواطنين إلى معرفة شؤون دنياهم ومعاشهم بصورة علمية بقدر حاجتهم لمعرفة شؤون دينهم، فقد كان البحر مصدر الرزق وميدان العمل الأساس.. كما اهتم علماء الكويت الأوائل بنسخ بعض الأصول التراثية والفقهية، ومنها موطأ الإمام مالك عام ١٦٨٢م. و الفتح المبين في شرح الأربعين نسخت عام ١٧٢٤م والتيسير على مذهب الشافعي عام ١٧٩٨م وغيرها.. ومن أهم الكتب المؤلفة كتاب "تاريخ الكويت" ألفه الشيخ عبدالعزيز الرشيد وطبع في بغداد من العام ١٩٢٦م وهذا الكتاب بالغ الأهمية.. لأنه تجاوز السرد التقليدي للأحداث السياسية، وتكلم عن الحركة الفكرية والعلمية في عصره.. وأشاد به كثير من العلماء والكتاب على المستويين المحلي والعربي.. كما أشار الباحث إلى الروزنامات وهي دفاتر اليوميات التي يسجل فيها الربان " النوخذة" حركة العمل على سفينته في إقلاعها ورسوها وشحنها وتفريغها.

الصحافة

يقول د. الوقيان :" أدرك رواد العمل الثقافي المستيرون الأهمية البالغة للصحافة، والدور الذي يمكن لها أن تؤديه في حمل رسالة الإصلاح، الوصول إلى القاعدة الجماهيرية الواسعة، التي قد لا تصل إليها الرسالة التي يحملها الكتاب على الرغم من أهميته، ولذلك ازداد الإحساس بأهمية إصدار الصحف".

يتحدث الباحث أولاً عن اتجاه الكتاب الكويتيين -في بادئ الأمر- نحو نشر كتاباتهم في الصحف العربية



الصادرة في العراق ومصر والشام، ولكن يجدر الإشارة إلى أن حجم الطموح لدى مثقفي الكويت في مطلع القرن العشرين كان كبيراً وكانت هناك رغبة كبيرة في إصدار الصحف.. ثم اتسعت طموحاتهم فقاموا بإصدار الصحف في بعض البلدان العربية والأجنبية، العراق، سوريا، أندونيسيا.. فقد ساهم الرعيل الأول من الصحافيين والأدباء الكويتيين في صحافة البصرة منذ عام ١٩١٢م.

أما الشيخ عبدالعزيز الرشيد المعروف بجسارته فقد أقدم على خوض تجربة إصدار صحيفة في الكويت ونجح في وضع اللبنة الأولى للصحف الصادرة في الكويت وذلك عام 1928م. وبذلك تحقق حلم الكويتيين بإصدار مجلة تحمل طموحاتهم وقد يكون من أسباب نجاح هذه التجربة أن المجلة لم تكن سياسية.

ويضيف الباحث عن الصحافة بقوله :"وبعد، فقد قامت الصحف الكويتية بدور تنويري ومعرفي هام في الحقبة السابقة لاستقلال الكويت، معتمدة على الجهود الفردية للرواد،كما كانت لها إسهاماتها الهامة في الكشف عن أصحاب المواهب، الذين أصبح لهم من بعد دور ريادي في النهضة الثقافية، والتطور السياسي والاجتماعي والاقتصادي".

ثم قدم تعريفاً موجزاً بالصحف الكويتية الصادرة في الكويت منذ العام ١٩٢٨م حتى مشارف الاستقلال في العام ١٩٦١م.

المؤسسات الثقافية الأهلية

تناول الباحث أيضاً في هذا الفصل المؤسسات الثقافية الأهلية، وذلك حينما أدرك الكويتيون منذ فترة مبكرة أهمية العمل المؤسسي الأهلي في مجال الخدمات الاجتماعية والثقافية، وقد تحقق حلمهم بتأسيس أول مدرسة نظامية عام ١٩١١م وهي المدرسة المباركية.. وهكذا، يبدو أن النجاح في إقامة المدرسة المباركية كان حافزاً للنخبة الواعية للتفكير في إنشاء مزيد من المؤسسات الثقافية والاجتماعية الأهلية.. ففي العام ١٩١٣م افتتحت الجمعية الخيرية العربية وقد حققت الجمعية الكثير من أهدافها الثقافية والاجتماعية، كما أنشئت بجهود المواطنين مكتبة الجمعية الخيرية عام ١٩١٣م، ويشير الباحث إلى أن هذه المكتبة أنشئت قبل نحو عقد من إنشاء المكتبة الأهلية التي أشارت إليها المصادر بوصفها المكتبة العامة الأولى في الكويت.

أما المكتبة الأهلية فقد فتحت أبوابها عام ١٩٢٢م، وانهالت عليها التبرعات من أموال وكتب.

أما المكتبات التجارية، فقد ذكر د. خليفة الوقيان منها، مكتبة ابن رويح أو "المكتبة الوطنية" التي أسسها محمد أحمد الرويح عام ١٩٢٣م ومقرها في السوق الداخلي،وكان لتلك المكتبة دور هام

في خدمة عشاق القراءة. إذ كانت تعتمد أسلوب بيع الكتب،وإعارتها مقابل أجرة زهيدة. ولا تزال المكتبة قائمة حتى الآن.

ثم تحدث الباحث عن مكتبة ابن درع لمؤسسها عبدالمحسن حمد الدرع، ويرجح الأستاذ إبراهيم المقهوي احتمال وجودها قبل مكتبة الرويح.. وهناك المكتبة القومية الذي أسسها محمد البراك عام ١٩٣٨م.. ثم تبعه حمود المقهوي فأنشأ مكتبة التلميذ.. ثم ازداد عدد المكتبات التجارية في أربعينات القرن العشرين.

أما النادي الأدبي الذي تأسس عام ١٩٢٤م، فيقول عنه الباحث: "كان إنشاء المكتبة الأهلية خطوة مهدت السبيل إلى قبول المجتمع فكرة إنشاء ناد أدبي.. وكان أول من فكر في هذا المشروع "النادي الأدبي" الشاب الأديب خالد سليمان العدساني"

وهكذا، فبافتتاح هذا النادي عام ١٩٢٤م، حقق مثقفو البلاد وعلماؤها وأدباؤها الكثير من طموحاتهم نحو التوعية والعلم، ونبذ الخرافة، ومحاربة التخلف والتزمت وذلك بأفكارهم المستنيرة الواعية.

وعن الديوانيات الثقافية، يؤكد د.خليفة الوقيان بقوله: "وكان أصحاب الديوانيات في الماضي من أصحاب المكانة الاجتماعية من التجار والأعيان وأهل الرأي والعلم، وكبار "النواخذة" الربابنة، وقد تغيرت الحال في العصر الحاضر، إذ كثرت الدواوين، ولم تعد حكراً على فئة دون غيرها، حتى إن الشباب والنساء أصبحوا أصحاب ديوانيات خاصة بهم"

وقد عنيت هذه الدراسة بالديوانيات التي وجدت منذ زمن مبكر.. وقد أشار الباحث إلى ديوانية التاجر الكويتي يوسف البدر، الذي استضاف بها عام ١٨٦٥م الكولونيل "لويس بيلي"، الذي قال عن مضيفه أنه سمح لنفسه أن يقرأ عن الديانات الأخرى.

وفي مطلع القرن العشرين أصبح ديوان ابنه ناصر بن يوسف البدر ذا أهمية كبيرة في الشأن الثقافي والسياسي.. و من ديوانية ناصر البدر انطلقت الدعوة في العام ١٩٢١م لتأسيس مجلس للشورى في الكويت.. أما النادي الأدبي الذي أنشئ عام ١٩٢٤م، فقد اتخذ من ديوان محمد صالح الجوعان مقراً له.

ويشير الباحث إلى أن الديوانيات كانت في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين ممثلة للتيارات الفكرية السائدة آنذاك.. ويحدثنا عن الموضوعات التي كانت محور الحديث في جلسات الديوانيات الثقافية في ذلك الوقت ومنها النوادر والمساجلات،وقد اختصت بعض الديوانيات بالحوار في فرع من فروع العلم والأدب.. ويؤكد على أن شهرة الديوانية الكويتية وتأثيرها الثقافي والتنويري قد تجاوزت حدود الكويت.. حيث كانت استضافتها للعلماء، موضع تقدير من العلماء والمثقفين خارج الكويت.

ومن المظاهر الثقافية المهمة آنذاك، تأسيس "الرابطة الأدبية" عام ١٩٥٨م، التي كان من أهم أهدافها المنصوص عليها في قانونها الخاص، رعاية النهضة الأدبية في الكويت، والاتجاه بالأدب العربي اتجاهاً قومياً يخدم الفكرة العربية التحررية في سائر الوطن العربي.. ويبدو أن استعداد الكويت لاستقبال مؤتمر الاتحاد العام للأدباء العرب في شهر ديسمبر من العام ١٩٥٨م عجّل بتأسيس الرابطة.

تناول الباحث في الجزء الأخير من هذا الفصل المطابع، حيث يبين أن وجود المطبعة في الكويت يعود إلى العام ١٩٢٨م. إن لم يكن قبل ذلك التاريخ.. كما يشير إلى مطبعة المدرسة المباركية أو مطبعة السيد عمر عاصم، مدير المدرسة آنذاك..والتي لا يعرف تاريخ بدء تلك المطبعة أو نوعها.. ثم تلتها عام ١٩٤٧م مطبعة المعارف والتي ظهر عدم قدرتها على تلبية كل احتياجات المعارف لصغر حجمها، وكثرة تعثرها.. وفي عام ١٩٥٠م قام حمود المقهوي بإنشاء مطبعة حملت اسم "مطبعة الكويت".. ثم حدثنا بشيء من التفصيل التاريخي عن مطابع الشاعر خالد الفرج داخل وخارج الكويت.. أما مطبعة الحكومة فقد أنشئت عام ١٩٥٨م، وذلك استعداداً لإصدار مجلة العربي من جهة، وبسبب عجز مطبعة المعارف عن تلبية الاحتياجات المستجدة.. ولقد تم شراء تلك المطبعة من شركة "مان" بألمانيا.

الفصل الثالث
اتجاهات فكرية

في هذا الفصل يرصد. د. الوقيان أهم الاتجاهات الفكرية التي كانت سائدة في الكويت منذ القرن التاسع عشر.. يقول: "قام النموذج الكويتي على أساس تنوع المنابع الثقافية، وتجذّر مبدأ الحرية والديمقراطية، والانفتاح على الآخر والتفاعل الإيجابي معه، ونبذ الغلو ومقاومة ثقافة احتكار الحقيقة. وفق هذا الأساس نمت الكويت وازدهرت، وتمكنت من تجاوز التحديات...".

الاتجاه الإصلاحي

تحت هذا العنوان، بيّن، الباحث كيف أن النموذج الكويتي القائم على الانفتاح لم يكن مقبولاً في منطقة تغلب عليها الاتجاهات التي تميل نحو الغلو في فهم الدين...، وأوضح كيف أن الكويتيين كانوا يواجهون هذه التيارات والمجابهات التي تتعرض لها الكويت بين حين وآخر، بالرفض القاطع.

ثم تطرق إلى الدعوة السلفية "الوهابية" وأفكارها التي كانت موضع حوار في الكويت.. وأكد أن طبيعة الانفتاح والتسامح التي سادت المجتمع الكويتي، أدت إلى عدم قبول هذه الدعوة والتشكيك فيها.. كما أن علماء الكويت كانوا أكثر ميلاً نحو المنهج الإصلاحي .. وكان من نتائج هذا الاختلاف الكبير بالقضايا الدينية بين الكويتيين من جهة والإخوان الوهابيين

ذوي الرؤية الضيقة التي تتسم بالغلو، أن تقع المواجهة بين الطرفين بشكليها الحربي والفكري.

ولقد رصد الباحث المواجهات الحربية والنزاعات وغزوات الوهابيين للكويت منذ العام ١٧٩٣م وحتى معركة الجهراء عام ١٩٢٠م والتي كانت آخر مواجهة حربية بينهما.. وهكذا يظهر بوضوح إخفاق الوهابيين في إخضاع الكويت لسلطتهم، كما أخضعوا بقية الكيانات السياسية في الخليج العربي.

أما المواجهة الفكرية، فيكتفي الباحث بإبراز خصائصها، من خلال قصائد الشعراء المتذمرين والتي تدل على ضيق المثقفين الكويتيين بالإرهاب الفكري الذي كان يمارسه المتزمتون آنذاك، وذلك خلال القرنين الثامن عشر والتاسع عشر لأن المصادر قليلة في ذلك الوقت.. وبدخول القرن العشرين توافرت المصادر التي مكنت الباحث من التعرف على حجم المواجهة الفكرية بين الإصلاحيين الكويتيين ورموز الغلو الديني.. ويقول الباحث أن الفضل في ذلك يعود إلى الشيخ عبدالعزيز الرشيد وكتابه تاريخ الكويت.. واختتم هذا الموضوع بقوله :"ولاتزال المعركة الفكرية قائمة حتى يومنا هذا بين قوى الإصلاح والتقدم من جهة، وقوى الانغلاق والغلو من جهة أخرى...".

الاتجاه الديموقراطي

كشف في حديثه عن التيار الثاني في الكويت وهو الاتجاه الديمقراطي، أن أصحاب هذا التيار من مثقفي مطلع القرن العشرين، أتبعوا القول بالعمل، وكانت اهتماماتهم منصبة على تصحيح الأوضاع المغلوطة، لتتسق مع قناعاتهم بنبذ التسلط.. والطموح إلى تطوير نظام الحكم في بلادهم، وتجاوز واقع الاستبداد الناجم عن حكم الفرد.. وكانوا يرون أهمية التحول إلى دولة المؤسسات.. ذلك لأنهم كانوا يتابعون التطورات السياسية الإيجابية في بلدان العالم المتقدم.. ولقد اختار الباحث نماذج من قصائد الشعراء التي تعكس تصورات المثقفين تجاه الواقع السياسي وطموحاتهم حول تطويره.

الاتجاه القومي

وفي حديثه عن الاتجاه القومي يقول د. الوقيان: "لم تكن حوارات الكويتيين في منتدياتهم الثقافية مقتصرة على الشأن المحلي، ففي مطلع القرن العشرين كانت قضايا الأمة العربية حاضرة لديهم بصورة تلفت النظر.." ويضيف: "وقد ازداد تفاعلهم مع قضايا الأمة بفضل اتصالاتهم وحواراتهم مع بعض الزعماء و المصلحين الذين كانوا يزورون الكويت بين الحين والآخر، فضلاً عن تواصلهم مع رجالات الفكر خارج الكويت.."

ويشير الباحث إلى أن العمل السياسي القومي انتقل من بعد إلى الصيغة التنظيمية.. فتشكلت "الكتلة الوطنية" في مطلع ثلاثينات القرن العشرين.. وفي عام ١٩٣٨م تم تشكيل

"كتلة الشباب الوطني" ذات الأهداف القومية الواضحة.. كما ذكر مواد القانون الأساسي لهذه الكتلة، إذ لا تكاد تخلو مادة من مواد القانون من ذكر للوطن العربي والثقافة العربية.. واستشهد كذلك بقصائد لشعراء هذه المرحلة وهذا الاتجاه.

الاتجاه المحافظ

أما الاتجاه المحافظ.. فبانتهاء القرن التاسع عشر، ودخول القرن العشرين.. أصبح الكويتيون أكثر ابتعاداً عن الآراء المتشددة في فهم الدين، وأقرب إلى التأثر بالدعوة إلى الإصلاح والأخذ بأسباب التقدم والتطور، وكسر قيود التخلف والجهل والخرافة.. ويعزو الباحث سبب ذلك إلى اتساع دعوات الإصلاح والتنوير في الكويت.. ثم ألقى الضوء على معارضة بعض علماء الدين المتشددين الذين- في الغالب- كانوا قادمين إلى الكويت من أقطار مجاورة يشيع فيها التشدد.

الفصل الرابع
ريادات إبداعية

يسعى الباحث في هذا الفصل إلى تقديم عروض موجزة للريادات الإبداعية والتجارب المبكرة في ميادين الإبداع المتعددة، الشعر، القصة، المسرح،الموسيقى والغناء، الفنون التشكيلية.. فضلاً عن التنبيه إلى التجارب الأولى في ترجمة الأعمال الإبداعية.

عن الشعر يقول: "لعل أقدم ما وصلنا من شعر الفصحى قصائد عثمان بن سند المبثوثة في مؤلفاته العديدة. وتعود تلك القصائد إلى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر".

وتناول الباحث سيرة عثمان بن سند من حيث كثرة تنقلاته بين الأمصار، ومكانته العلمية ومؤلفاته وألقابه.

أما عن القصة القصيرة والتي يؤكد الباحث أنها ولدت في حضن الصحافة، حيث أن الشاعر والكاتب خالد الفرج نشر قصة بعنوان "منيرة"، وهي أول قصة تنشر لكاتب كويتي، وبذلك عُدَّ كاتبها الرائد الأول للقصة القصيرة في الكويت، بل وفي الخليج العربي.. ثم قدم الباحث تلخيصاً لقصة "منيرة" لأهميتها التاريخية، وبهدف الوقوف على دلالاتها، ونمط تفكير كاتبها، والجيل الذي يمثله خلال الحقبة المبكرة التي نشرت فيها.. ولقد نشرت هذه القصة في عدد مجلة الكويت الشهري، نوفمبر وديسمبر ١٩٢٩م.

أما فيما يتعلق بالريادات النسائية في مجال كتابة القصة القصيرة، فيقول الباحث أن "ضياء هاشم البدر" تُعد أول اسم نسائي أطل على القراء من خلال قصة تحمل عنوان "نزهة فريد وليلى"، التي نشرت في مجلة البعثة شهر سبتمبر عام ١٩٥٢م. وجاءت بعدها الكاتبة "بدرية مساعد" التي نشرت قصة "أمينة" شهر يونيو عام ١٩٥٣م في مجلة البعثة.

أما الرواية، فيؤكد الباحث على أن رواية "مدرّسة من المرقاب" التي

صدرت عام ١٩٦٢م هي الرواية الكويتية الأولى وهي للكاتب عبد الله خلف. أما أول كاتبة صدر لها بكتاب مستقل عمل يقع بين القصة القصيرة والرواية فهي "صبيحة المشاري"، وحمل غلاف ذلك الكتاب اسم العمل وهو "عبث الأقدار"،ولا يحمل تاريخاً لنشره.. ولكن الكاتبة ذكرت أنها نشرت عملها هذا عام ١٩٦٠م.

ويذكر د. الوقيان، أن أول رواية نشرت في كتاب يحمل تاريخاً موثقاً لكتابتها ونشرها فهي رواية "الحرمان" للكاتبة والمخرجة التلفزيونية" نورية السداني".. وذلك عام ١٩٧٢م.

أما عن حركة الترجمة وتشجيعها، فقد كان الرائد الأول في ترجمة أعمال روائية ومسرحية هو "محمد توفيق أحمد" والذي قام بترجمة ثلاث مسرحيات من اللغة الفرنسية، وقد صدرت في كتاب واحد عام ١٩٥٧م.

أما عن المسرح، فقد كانت التجربة الأولى مجرد محاولة عام ١٩٢٢م، وقد حملت عنوان "محاورة إصلاحية" وقد عرضت على المسرح المدرسي.. وبعد مرور سبعة عشر عاماً جاءت التجربة الثانية وهي مسرحية "إسلام عمر" لتسجل تطوراً كبيراً وتؤرخ لفن مسرحي حقيقي، نشأ في حضن المدرسة أيضاً وعرضت المسرحية في مدرسة المباركية عام ١٩٣٩م.. ثم تناول الباحث في هذا الفصل مسرح طلبة الكويت بمصر.. ودور حمد الرجيب في مصر عام ١٩٤٥م واهتمامه بالنشاط المسرحي وتطوره.

عن الموسيقى والغناء، يقول د. خليفة الوقيان : "تمتاز منطقة الخليج العربي بعامة، والكويت بخاصة بثراء واضح في الفنون الموسيقية والغنائية، وتتنوع هذه الفنون بين بحرية وبرية".. وشرح هذه الفنون.. كما تحدث عن الإيقاعات العديدة تلك الثروة الكبيرة التي ورثها أهل الخليج، وذكر بعض المؤثرات الأجنبية التي امتزجت بالفنون الكويتية ثم أشار إلى الشهرة الكبيرة التي اكتسبتها الفنون الموسيقية الكويتية والغنائية خاصة في جنوب الجزيرة العربية.. أخيراً يقول الباحث :" وشهدت حقبة العشرينات والثلاثينات من القرن العشرين بدء تسجيل الأغاني الكويتية في استوديوهات الفن الشهيرة في لندن، ومصر والعراق والبحرين والهند".

آخر المحطات الثقافية في هذا الكتاب كانت الفنون التشكيلية حيث يقول الباحث "تأخر ظهور مَنْ يمكن أن يحمل صفة الفنان التشكيلي إلى القرن التاسع عشر. ويعد الشاعر والفنان عبدالله الفرج أول من وصلتنا معلومات موثقة عن اشتغاله بالرسم، وقيل بالنحت أيضاً، فضلاً عن براعته في الخط".. أما الفنان معجب الدوسري، فيعد أول فنان كويتي أتيحت له فرصة دراسة الفنون التشكيلية بصورة علمية ومنهجية وكانت لديه اهتمامات بالرسم منذ الصغر.. وفي عام ١٩٥٨م أقيم أول معرض عام للفنون التشكيلية في الكويت،وتزامنت إقامته مع انعقاد مؤتمر الأدباء العرب في الكويت. وفي العام ١٩٥٩م، افتتح "المرسم الحر"

فكان افتتاحه بداية لانطلاقة كبيرة للفنون التشكيلية في الكويت.

رأي وأهمية

يبدو أن د. خليفة الوقيان، قد كرّس جهده في أعماله الأخيرة للمواضيع الأكثر شمولية وفائدة في الشأن الثقافي العام، وذلك في محاولة متفردة جادة ناجحة ثرية غير مسبوقة، لتوثيق هذه الحقائق الثقافية وكل ما يتعلق بها من أمور كانت مغيبة أو ناقصة أو مشوهة، وذلك كهدية ثمينة للوطن وأبناء الوطن.

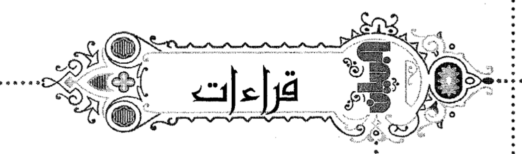
أجاد د. خليفة الوقيان بصدق وحرفنة ومنهجية علمية، ليخرج هذا الكتاب الشامل للنتاج الثقافي الكويتي المتنوع ويتصدر المكتبة الثقافية بمثابة "ثقافة موسوعية معرفية ومعلوماتية وتاريخية" لبواكير واتجاهات وريادات الثقافة في الكويت القديمة، تحديداً لتلك الفترة التي شملتها الدراسة.

كنا بحاجة إلى فضاءات جديدة طموحة للكتابة.. وها هو د. خليفة الوقيان، يحقق هذا الطموح ويغني تلك الحاجة فيجسدها من خلال ثراء وروعة هذا الكتاب.

جاء الكتاب بمقدمة وأربعة فصول.. بلغة عذبة صافية وأسلوب ممتع جذاب، أثرى بصدوره المكتبتين الكويتية والعربية، جدير بالقراءة والاقتناء.

نتمنى على الجهات الثقافية المعنية ووزارة التربية ومكتباتها وجامعة الكويت،والجامعات الخاصة، اقتناء هذا الكتاب المميز لما له من أهمية كبيرة للدارس والباحث والمهتم بالشأن الثقافي الكويتي.

صدر الكتاب في طبعته الثانية عام 2007.. يحتوي على 345 صفحة من القطع المتوسط بغلاف زاهٍ جميل وجذاب.



"الصوت الهامس يعلو"
فاطمة يوسف العلي من منظور محمد جبريل

بقلم: حسن حامد
(مصر)



لا يميل البعض إلى نقد النقد، لكني أرى أن كل جهد نقدي، خاصة إذا كان مكتوباً بحس المبدع كما يكتب الروائي محمد جبريل، لهو جدير بأن نعيد قراءته، وأن نتلمس جوانبه المضيئة، وما أكثرها في كتابة "الصوت الهامس يعلو.. دراسة سوسيولوجية في أدب فاطمة يوسف العلي".

وهذا الكتاب يصدر عن رابطة الأدباء الكويتيين، ضمن سلسلة الإصدارات التي تتبناها الرابطة لتوثيق مسيرة الإبداع النسوي بالكويت، وقد ضمت السلسلة مجموعة من الكتب الهامة عن

الميزة الأهم في قصص الكاتبة كما يراها جبريل هي أن هذه القصص وثيقة الصلة بالبيئة، تصدر منها، وتنطلق إليها. وهي على حد تعبير نضال الصالح. نصوص نسوية بامتياز، ونصوص عربية خليجية بامتياز كذلك، بمعنى أنها ليست مغتربة عن الواقع الذي تنتمي إليه، بل هي ألصق ما تكون بهذا الواقع، تفككه، وتنتزع عنه، لا لتقوضه أو تعريه، وإنما لتسهم في إعادة بنائه، وفي تحريره مما يكبله من قيود، ويعوق تقدمه، ويجعله نهباً للقيم السلبية.

مبدعات كويتيات تتقدمهن الروائية فاطمة يوسف العلي التي أثرت المكتبة العربية والإبداع العربي بمجموعة من المؤلفات، منها أعمال روائية ومنها مجموعات قصصية ومنها مؤلفات نقدية، تقدم في جميعها خطاباً نسوياً يطرح قضايا المرأة بشفافية وشجاعة من جانب،ويعبر عن إبداعية المرأة جنباً إلى جنب الرجل المبدع في وطننا العربي من جانب آخر.

حين يكتب كاتب بحجم الروائي محمد جبريل له ما يقرب من مائة كتاب ما بين رواية وقصة ونقد ودراسة عن كاتبة فلابد أن هذه الكاتبة تستحق أن نلتفت إليها بعين الإكبار، ومن ثم علينا أن نلبي دعوته لدخول عالمها الإبداعي الثري، ونستمع إلى همسها المبدع حول ما تطرحه من قضايا، فيصبح المكسب الذي نحصله مزودجاً، فما هو إلا مبدع كبير يكتب عن مبدعة كبيرة، وهذا أمر يذكرني بتلك المقدمة المبدعة التي كتبها محمد جبريل لأحد كتب الروائي الكبير الراحل نجيب محفوظ.

من الجميل أن اسماً إبداعياً معروفاً على مستوى الوطن العربي مثل محمد جبريل يكتب عن روائية كويتية هي فاطمة يوسف العلي، وأن يشهد للتاريخ بما أنجزته للأدب العربي من جانب، ولبلادها عروس الثقافة العربية ولبنات جنسها من جانب آخر، سواء على مستوى العمل الإبداعي أو العمل الاجتماعي العام.

الحق أني كنت جسراً للتواصل الإبداعي بين الكاتب والكاتبة الكبيرين، ويشير جبريل في بداية الكتاب إلى أن إعجابه بإبداع فاطمة يوسف العلي سبق تعرفه إليها، حين أهديته- وكنت محرراً في مجلة "عرب"الكويتية- نسخة من مجموعتها القصصية" وجهها وطن"،وتأتي الإجابة على لسان محمد جبريل حين اجتذبته تلك المجموعة بما دفعه إلى إعادة قراءتها، ثم محاولة الكتابة عنها، ويضيف:

إذا كانت فاطمة يوسف العلي قد اختارت (وجهها وطن) عنواناً لإحدى قصصها، فإنها تبدو تعبيراً عن وجه الوطن، ليس بالمعنى الفلسفي ولا الرومانسي، وإنما لأسباب موضوعية.

ويعدد محمد جبريل تلك الأسباب،

من بينها أن فاطمة يوسف العلي تحقق المواطنة العربية بصورة فاعلة، حيث تتعدد المدن التي تسهم فيها بأنشطتها الثقافية، كما أنها مبدعة كويتية تتحدث باعتبارها سفيرة لبلادها،وفي الوقت نفسه تتحدث باعتبارها مبدعة عربية تثق في أن خصوصية مشكلات المرأة العربية في قطر ما، لا تلغي عمومية هذه المشكلات في بقية الأقطار على أرض الواقع.

وفاطمة يوسف العلي- بالظروف وبإرادتها- ملمح مهم من هذا الواقع، فهي تدين بتعليمها- حتى المرحلة الثانوية- للكويت، وتلقت تعليمها الجامعي في القاهرة، وناقشت رسالتها للماجستير في القاهرة أيضاً ، وهي تشيد بأستاذية كبار مثقفي الوطن العربي، تلتقي بهم وتتابع ما يصدر لهم من كتب، وما ينشر لغيرهم من إبداعات ودراسات في الصحف والدوريات، وربما اتصلت بمن تجد في آرائه ما يدفعها إلى إبداء الإعجاب أو المناقشة أو إعلان الاختلاف.

ويؤكد جبريل في كتابه أن الكاتبة تجد البطل الحقيقي في حركة الثقافة، تجده في المنتمي إلى الطبقة الوسطى أو الطبقات الأدنى بشرائحها المختلفة، تلك التي خرجت منها كل الحركات السياسية والفكرية التي ناضلت من أجل صالح الوطن، وتلك التي أفرزت التيارات الفكرية والتنظيمات والأحزاب، من أقصى الاتجاهات الليبرالية إلى أقصى الاتجاهات اليسارية، حتى الحركات التي يطلق عليها حركات الغضب والرفض السياسي.

تميل إلى التركيز في التعبير وإلى التحرر من الجمل المحفوظة والكليشيهات والعبارات التقريرية، وتحرص على الجمل البسيطة قليلة الألفاظ المحملة بالإيقاع في الوقت نفسه، وثمة الصياغة التي تحاكي التراث كما في قصة "خلف نافذة مغلقة"

وعلى مدى أعمالها الروائية والقصصية ودراساتها النقدية نتبين الحس العربي- إن جاز التعبير- في إبداعها، ويشهد جبريل بأنه إذا كانت الثقافة العربية تنتسب إلى الثقافة العالمية في إطلاقها، فإن فاطمة يوسف العلي من أشد مبدعاتنا على المستوى العربي إقبالاً على اقتناء الأعمال الروائية والقصصية العالمية، سواء بالإنجليزية أو مترجمة.

وهي في المحصلة مواطنة كويتية،خليجية، والمرأة شخصية أهم في إبداعاتها، وتظل التيمة الأساسية فيما أنتجته هي وضع المرأة في المجتمع قياساً إلى وضع الرجل، فالمرأة الخليجية تحيا في مجتمع له نظرته المحددة إلى المرأة، وهي تحاول التعامل مع هذه النظرة من خلال رغبة حقيقية في التحرر والاستقلال وتحقيق الذات، إنها ترفض ذلك الكليشيه المتداول بأن المرأة مخلوق ضعيف يحتاج دوماً إلى الوصاية وإشراف الآخرين، المرأة عند فاطمة يوسف العلي هي العقل

الجميل وليس الحب الجميل،والعقل الجميل هو الاستمرار والفهم والتفهم والتعاطف والمشاركة.

ويستمر محمد جبريل في عرض الأسباب التي دفعته إلى تناول إبداع فاطمة يوسف العلي من حيث فضاءاته وعناصره الفنية، مثل التناول السردي، والمفردة، والتشبيه، والكناية، وتوظيف الموروث الشعبي والعناية بالتفصيلات التي تعبر عن نفسية المرأة وروحها، إلى غير ذلك مما يضع إبداعاتها في إطار محدد، ينتسب إلى جنس الأنثى، ويقول جبريل: إنه مع ذلك، فهي لا تضع في اعتبارها عندما تبدأ الكتابة إنها امرأة، ولهذا فهي لا تقحم ذاتها الأنثوية، على هذا الجنين الذي يريد أن يكبر بسرعة مدهشة، ويتحرك على الصفحات ليكلم الناس، ويريد منها أن تترقب ردود الأفعال المختلفة، وملامح الوجوه وصفحات القلوب، وهي تتعرف عليه وتتحدث عنه.

إنها تحاول التعبير من منطلق الكاتبة الإنسان، لا الكاتبة المرأة، بمعنى نسف الماهية النسوية، وبالطبع، فإن العامل المرجح هنا هو طبيعة مادة المضمون، أو طريقة المعالجة، واللافت أنه عبر سبعة فصول هي بناء هذا الكتاب بدت وكأنها من القذائف الإبداعية، يحلل ويتأمل محمد جبريل المضامين التي تعرضت لها الكاتبة من جانب، وطرق المعالجة الفنية التي اتبعتها من جانب آخر.

ولعل من أهم تلك المضامين أولاً- كما يرى جبريل- قضايا الإنسان، وتبدأ بمشكلات موطنها، خاصة بنات جنسها، وامتداداً لمشكلات وطنها،وانتهاء بمشكلات الإنسانية، أي إنها مهمومة بقضايا الذات والأسرة والمجتمع والعالم، وبكل ما يتصل بمصير الإنسان، بداية بمولده، واستمراراً في حياته، وانتهاء بما بعد الرحيل،وذلك بهدف تأكيد الصلة بين المبدع وعالمه،وهو عالم يتسع بقدر ما يملكه المبدع من معرفة، وهي معرفة لا تقتصر على ما له صلة بإبداعه فحسب، إنما تشمل كل جوانب الحياة، لأن المبدع الحقيقي في رأي جبريل هو من يمتلك نظرة شاملة، وفلسفة حياة، أبعادها الدين والسياسة والاجتماع والتاريخ والرياضة وعلم الجمال والميتافيزيقا أيضاً.

ومن ثم فهي تجمع بين السقوط الأقرب إلى الانتصار في روايات همنجواي، وثلاثية الدين العلم والعدالة الاجتماعية في روايات نجيب محفوظ، وتأكيد قيمة العمل في أعمال تشيخوف، والزمن والخلود في حياة الإنسان المصري، منذ استقر عى ضفتي النهر.. إلخ.

ويضاف إلى ذلك أنها تجاهد- في نصوصها بعامة- لفك رباط التاء المربوطة،" وتطالب بنصيبها من الحرية في تأسيس كون متخيل، تسقط فيه الحواجز والمحظورات"، ربما تتخلص تاء التأنيث من عقدة التقوقع والانغلاق، ومن المنزلة الأدنى، غير المعلنة، ولأن الزمن الذي تكتب فيه فاطمة يوسف العلي لا يحتمل بعداً فلسفياً حياتياً، فهي تملك تحدياً حقيقياً يفيد من المحصول المعرفي،



ويتيح لفنها أن يعبر عن وجهات نظر.. إنها لا تكتب لمجرد إبداء التعاطف أو المواساة أو الحزن أو الفرحة أو الأسى، إنما تسأل، وتناقش،وتتمرد، وترفض، وتقاوم،وتؤمن بالحرية، وبأهمية أن يكون غد الإنسان- في هذا العالم- أفضل من يومه الآتي، إنها تريد التغيير والتطوير والتجديد نحو الأحسن والأفضل، وتبحث عن وسيلة مثلى لاستنهاض الذات الإنسانية لتسهم بفعالية في صنع غد أفضل وأكثر إشراقاً للبشرية.

أما بالنسبة لطرق المعالجة الفنية التي تعتمدها الكاتبة وما تستخدمه من تقنيات، فهي تنطلق من إيمان كامل بأن القصة القصيرة ليست سوى صياغة للسعي نحو المعرفة، ونحو التواصل مع هذه المعرفة من منظور ذاتي، لأنها ذات إيقاع ونسيج، ولهذا يطلق النقاد عليها" منطقة ما بين الذاتيات سواء على الصعيد الاجتماعي أو على صعيد المعرفة" كما أنها تتعامل مع القصة القصيرة بوصفها بنية فنية تنقل سلسلة من الأحداث والخبرات والمواقف، من خلال الإدراك الكلي المشترك للحياة، بما يعني أنها بنية تستهدف- في الأساس- إثارة الأسئلة، وتمثل الحراك الدائم بين الذات الموضوع.

وتلجأ فاطمة يوسف العلي بكثرة إلى الأخيلة والتصورات والأحلام، حيث تتعدد تكوينات المشهد الواحد، ونجد ذلك بكثرة في مجموعة "لسميرة وأخواتها"، خاصة قصة "انتخبوني"، هناك تخييل بامتلاك القاعدة الجماهيرية، والنية لدخول الانتخابات، ودخول الانتخابات بالفعل، والفوز فيها، والحصول على تقديم طلبات الإحاطة والاستجوابات، ومناقشة القضايا الداخلية الدولية، والتحول إلى هدف لأقلام الكتاب، وعدسات المصورين، لكن الزوج يوقظ البطلة- بتصرف مفاجئ- من كل تلك الأحلام والأخيلة والتصورات، ولا تملك البطلة إلا التحسر على ما فات من عمرها.

وتقوم المشاهد في بعض الأحيان على ما يشبه التداعي الحر لمخزون الذاكرة والذكريات، أو اللقطات التسجيلية، والقصص التي تستدعي المشاهد التسجيلية تلجأ إلى الإضمار لاعتبارات الفن من ناحية، ولاعتبارات المواطنة، من ناحية ثانية، ويؤكد جبريل: "أثق أننا كنا سنتعرف على فنية مغايرة لو أن العراق لم يكن هو مصدر الاعتداء".

والميزة الأهم في قصص الكاتبة كما يراها جبريل هي أن هذه القصص وثيقة الصلة بالبيئة، تصدر منها، وتنطلق إليها- وهي على حد تعبير نضال الصالح- نصوص نسوية بامتياز، ونصوص عربية خليجية بامتياز كذلك، بمعنى أنها ليست مغتربة عن الواقع الذي تنتمي إليه، بل هي ألصق ما تكون بهذا الواقع، تفككه،وتنتزع عنه، لا لتقوضه أو تعريه، وإنما لتسهم في إعادة بنائه، وفي تحريره مما يكبله من قيود، ويعوق تقدمه، ويجعله نهباً للقيم السلبية.

وتنعكس في كتاباتها رشاقة وبساطة لغوية، بعيدة عن السذاجة،



ورؤية اجتماعية أكثر تفتحاً ووعياً تصل ما بين الماضي والحاضر وتستشرف المستقبل، فنجدها تغزل من أحداث الماضي، خاصة ما يكمن في اللاشعور أحداث اللحظة الراهنة والمستقبل، فتتعايش الشخصيات الآنية في قصصها مع الأسلاف ومعتقداتهم وعاداتهم وحكاياتهم الأسطورية، وكل ذلك يأتي من خلال خيال واقعي، ينبثق من عاطفة جياشة تمد الإبداع بوهج الحياة، فتتحرك الأفكار وتتدفق في العروق دماء سخية حارة، تستثير في القارئ شعوره بقدر ما تخاطب عقله وفكره.

إن جماليات اللغة هي جزء من جماليات العمل الأدبي. إنها خيوط أساسية متداخلة ومتشابكة في نسيج العمل، تهبه التكوين الفني المتكامل، كم أن تصور اللغة أداة أو جسراً بين المبدع والمتلقي، يعد إساءة للعملية الإبداعية بعامة... اللغة: المفردة، الجملة، السرد، بعد أساسي في العمل الإبداعي، ولا قيمة لعمل نتصور فيه التفوق، إن افتقدت لغته الإجادة، وحسن الصياغة، والتيقن من أن ذلك ملمح أهم في بنية العمل الإبداعي، وهذا نجده مثالياً لدى فاطمة يوسف العلي.

وتؤمن الكاتبة بأن النثر ليس مجرد زخارف على الهامش، إنما بناء معماري فني شديد الحيوية، والعمل الفني يتألف من عناصر فنية، لكل منها وظيفته المحددة، والمرتبطة عضوياً بوظائف العناصر الأخرى، بما يحقق التفاعل بين كل العناصر، تحقيقاً لعمل فني يسعى إلى التفوق، وتصارح فاطمة يوسف العلي قارئها بأنها درست خصائص فن القصة، مثل رسم الشخصية، الموقف، الحبكة، تطوير الشخصية، لحظة التنوير، وغيرها.. درست كل هذه الخصائص في كلية الآداب جامعة القاهرة ومع ذلك فإنها لم تفكر في خصائص القصة، ولا حاولت تطبيقها في إبداعها، ،لكن ما تطالعنا به قصص فاطمة يوسف العلي ينفي ذلك التواضع الزعم تماماً، فهي تحفل بخصائص القصة بصورة مؤكدة، ربما لأنها- كما تقول في تقديم مجموعتها وجهها وطن- مارست كتابة القصة قبل أن تحفظ قواعدها. إنها تحاول الإفادة من تقنيات السرد التي يبتدعها الخيال الغربي: تصوير الشخصيات، التوازن الدرامي، المكان، اللغة، النسق الحواري، إلخ.

وظني أن اللغة الشعرية، هي الأقرب لطبيعة المرأة الكاتبة، أو الكاتبة المرأة، لأنها تتسم بالوجدانية، والرهافة في المشاعر، وكما يقول د. صلاح فضل فإن فاطمة يوسف العلي: "تمتلك حساسية مرهفة في هيكلة الحالات الداخلية كي تبدأ بذروة التوتر، وتنتهي كذلك بذروة مماثلة، تفضي إلى أفق مفتوح يستشرف معه القارئ الجذور العميقة للمواقف المحتدمة، المفعمة بالشجن والعذاب الداخلي".

لقد لجأت فاطمة يوسف العلي إلى تقنيات مختلفة متعددة، ربما لم تحفل بها كتابات المرأة من قبل، تداخلت الصور، واختلطت، وتشابكت، مما فرض على الفنانة إبداعاً يعكس



ذلك كله، دون أن يعلو بالجهارة التي قد تتجاوز طبيعة الفن، أو يخفت بالهمس فيتحول إلى ثرثرة غير مترابطة لا قيمة لها، إنها ترفض جهارة الإبداع ووعظيته وخطابيته الإرشادية.

ويرى جبريل في كتابه أن فاطمة يوسف العلي أفادت من تداخل الأنواع الأدبية- أفضل تسمية وحدة الفنون- وعنيت بتوظيف السرد التراثي، وبالجزئيات والتفصيلات الصغيرة، العمل الفني في إبداع فاطمة يوسف العلي بنية معمارية وجمالية، ترتبط عناصرها عضوياً بما يحقق التفاعل والتكامل في التكوين الذي يضيق إلى ملامح الصورة، كما أفادت من وحدة الفنون- وربما من الإنسانيات عموماً- أو تداخلها، أو تفاعلها- التسميات كثيرة- في صياغة أحداث قصصها، فثمة أسلوب السرد التقليدي، وأسلوب الأنا، وضمير الغائب، وثمة المشاهد السينمائية، خاصة في مجموعتها القصصية" دماء على وجه القمر".

وهي تميل إلى التركيز في التعبير وإلى التحرر من الجمل المحفوظة والكليشيهات والعبارات التقريرية، وتحرص على الجمل البسيطة قليلة الألفاظ المحملة بالإيقاع في الوقت نفسه، وثمة الصياغة التي تحاكي التراث كما في قصة "خلف نافذة مغلقة"، وهي تفيد من الحكاية الشعبية كما في قصة "حكاية الضفدعة الصفراء والقنفذ المجدور"، بهدف التأكيد على أن المقاومة هي رفض الفعل الحتمي، المقابل للغزو والاحتلال. وثمة – في قصصها إجمالا-الهارموني الموسيقي، والتبقيع التشكيلي، الكولاج – القص واللصق- والتقطيع، والفلاش باك، إلخ.

لقد أجادت فاطمة يوسف العلي في رأي جبريل كسرٍ التخوم بين الأجناس الفنية. فضلاً عن إفادتها – في قصص المقاومة تحديداً- من الواقعية التسجيلية، والانطباعية يصف عبد المنعم تليمة قصة وجهها وطن بأنها عمل فني متكامل، وفي قصة "البومة" يتماهى ظاهر الشخصية مع باطنها، ثم يتغلب الباطن على الملامح الظاهرة، الأمر الذي تبرز معه قدرة فائقة على التصوير، وإبراز الجزئيات والتفاصيل الصغيرة، ورصد تيار الوعي في داخل الشخصيات مثلما نجد في قصة "شيء ما بيننا"، بالإضافة إلى وصفهم من الخارج في قصة " وجهها وطن".

ويختتم جبريل كتابه بأنه إذا كان الملاحظ في الإبداعات الروائية والقصصية العربية التي تحفل المقاومة- أو معظمها- أنها تلجأ إلى السرد الحكائي، دون نزوع إلى التجريب، وبلا حيل فنية. حيث الأولوية للقضية التي يتناولها الإبداع، فإن فاطمة يوسف العلي تزواج بين القضية السياسية أو الاجتماعية وبين التجريب إنها تعبر عن الهم الشخصي والجمعي، وتحاول التجريب في جماليات الفن، فيتبدى في تكوينها المعرفي والأدبي ملمح من روايات يوسف إدريس وقصصه القصيرة، وروايات حنا مينا، والجريمة والعقاب لديستويفسكي، والملك لير لشكسبير، ودراسات السيوطي،وصحارى إبراهيم

الكوني، والمواقف للنفرى، وروايات نجيب محفوظ الواقعية، إلى غير هؤلاء من الذين أجادوا التأصيل في تأكيد الذات وعمق الانتماء في أعمالهم.

وإذا كانت فاطمة يوسف العلي تنفي حرصها على تضفير السياسة في نسيج أعمالها، وتنفي- في الوقت نفسه- عزوفها عن السياسة، أو أنها تحرص على أن تكون بعيدة عنها. فإن أعمالها- وفي تقديرها- تؤكد أن أي موقف يتخذه الإنسان في حياته هو موقف سياسي، أو له دلالة أو نتيجة سياسية. حتى شراء الطعام للأسرة، وشراء اللعب للأطفال، ومن ثم فهي تمارس الكتابة الإبداعية، عبر وعي بالهوية النسوية يتكافأ مع الوعي بالحداثة الأدبية.



صلاح دبشة.. قصيدة المشروع..(*)

بقلم:سعد الجوير
(الكويت)

أستطيع بكل بساطة أن أتحدث عن شاعر له أهميته المكانية و ضرورته الزمانية في الوقت ذاته. الشاعر صلاح دبشة الذي ظهر ضمن مجموعة من الأسماء في الساحة الشعرية الكويتية أسست لمشهد شعري له حضوره المتفرد و المغاير نتفق على تسميته اليوم اصطلاحاً (المشهد الشعري الكويتي التسعيني) ابتداء من نشره لمجموعته الشعرية الأولى (نحوك.. الآنَ كأني) الصادرة سنة ١٩٩٧، بجانب ممن ضمهم كتابي (بوصلة الجهات العشر) و هو عبارة عن دراسة في المشهد الشعري التسعيني في الكويت صادر عن رابطة الأدباء ضمن سلسلة كتاب الرابطة : سعدية مفرح، علي الصافي (يرحمه الله) فوزية شويش، نشمي مهنا، دخيل الخليفة، علي الفيلكاوي، عبد العزيز النمر، و عالية شعيب، و أجدها فرصة مواتية لذكر من لمن يتضمنهم الكتاب الوقت الذي هم فيه أبناء المشهد ذاته و ستكون طبعة جديدة محتفية بأسمائهم حتى يكتمل العقد هم : أحمد النبهان، سعد فرحان، محمد النبهان، أحمد الدوسري، فهد رديني، سعد الدهش، رجا القحطاني و نورة المليفي.

حقيقة منذ البداية اشتغل دبشة على مغايرته لما كان مطروحاً أو حتى مستساغاً من قبل الكاتب و المتلقي في آن. ثمة علامات في منجزه الشعري بالإمكان رصدها تصل بنا إلى ما توصل إليه نصه اليوم تحت مسمى (قصيدة النثر) على الرغم من التباس (المصطلح) إلى المؤدى سواء إلى الشكل المكتوب أو طريقة تضمين الفكرة. لذا أطلق عليه (الشعر الخالي من الوزن) ابتعاداً عن الشبهات في اللحظة الراهنة.

(*) ألقيت هذه الأوراق في محاضرة عن الشاعر صلاح دبشة ضمن الموسم الثقافي الصيفي الثاني للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.

حاول صلاح دبشة إيجاد إيقاع خاص به غير متقيدٍ بما يواجهه من أقفال في زمن (مفتوح)، لاحظنا ذلك منذ مجموعته الأولى و التي يفترض أنها تضمنت نصوصاً من جنس (شعر التفعيلة) فلم يلتفت دبشة للموسيقى الناتجة عن العمل على عدد متشابه من التفعيلات المنحدرة من بحور الخليل بن أحمد، تتجلى الملاحظة في نصه المعنون بـ (حضور)، يقول :

حاول صلاح دبشة إيجاد إيقاع خاص به غير متقيدٍ بما يواجهه من أقفال في زمن (مفتوح)، لاحظنا ذلك منذ مجموعته الأولى و التي يفترض أنها تضمنت نصوصاً من جنس (شعر التفعيلة) فلم يلتفت دبشة للموسيقى الناتجة عن العمل على عدد متشابه من التفعيلات المنحدرة من بحور الخليل بن أحمد.

جئتِ..
وقف الكرسي
أسقطني
أسفل إبرة
و
جلستِ
فارتعش المطعمُ
فوق الإبرة
و
تكلمتِ
فمال المبنى على المطعم
و
ضحكتِ
....

إن القارئ أو المتلقي – غير المختص – سوف يظن أن قصيدة دبشة هذه قصيدة خالية من الوزن منذ الوهلة الأولى، هذا لما حاول فيها الابتعاد قدر الإمكان عن ظهور الإيقاع الموسيقى للتفعيلة الداخلية، فقصيدته على وزن بحر المتدارك، لكنها جاءت بتفعيلات بعيدة غير متشابهة.

لو نلاحظ أنه في كل شطر جاءت التفعيلات – في اصطفافها – على شكل

مغاير للشطر السابق، هذا ما جعلها في نظرنا أقرب إلى النثرية منها إلى التفعيلة، و ابتكار دبشة لفصل حرف العطف (و) عن بقية الجملة، جعلها ((فاتحة مسامات)) أكثر لدخول أكبر قدر ممكن من الفراغ في عملية القراءة و بالتالي تعتبر نوعاً من التكنيك الكتابي على الشكل للتقليل من وقع موسيقى التفعيلة في سبيل إعطاء موضوع الفكرة أهمية أكبر.

لقد استطاع دبشة من خلال مجموعتين شعريتين (مظاهرة شخصية1) الصادرة سنة 2000 و (مظاهرة شخصية 2) الصادرة سنة 2002 أن يحقق منهجاً خاصاً به و لغة تميزه عمن حوله.

الإيقاع لدى صلاح دبشة

أ - إيقاع اللغة اليومية و المفارقة :

لقد استطاع دبشة من خلال مجموعتين شعريتين (مظاهرة شخصية١) الصادرة سنة ٢٠٠٠ و (مظاهرة شخصية ٢) الصادرة سنة ٢٠٠٢ أن يحقق منهجاً خاصاً به و لغة تميزه عمن حوله. تمثل هذا الأمر بتفرد إيقاع قصيدته الخالية من الوزن لديه بثلاثة أمور، أولهم: إيقاع اللغة اليومية، و المفارقة، فيبدأ صلاح دبشة نصه القصير عادة (المكثف) بلغة عادية، مهملة من قبل الشعراء، غير مستهلكة في الكتابة الأدبية، أستطيع أن أطلق عليها ((اللغة الشعبية السهلة))، فلا يحتاج للغة معقدة يوصل فيها الفكرة التي أرادها أن تصل بسهولة لمتلقيه. يقول في قصيدة (أقدامنا) من (مظاهرة شخصية ١) :

أقدامنا المنهكة
لا تطلب إلا القليل جداً
من الراحة..
أقدامنا
التي تحملنا
و تتعب من أجلنا كثيراً
لماذا
لا نحترمها مرة
و نضعها
فوق رؤوسنا ؟..ص٧

لم يكتف بتعبيره (المنهكة) بل استطرد : (التي تحملنا و تتعب من أجلنا كثيراً) هو يعرف لا شك أن (المنهكة) كافية جداً لتوضيح الفكرة، لكن ذكره لسبب معاناة الأرجل جعل النص يقرب أكثر من المتلقي، من باب الشكوى و التذمر، أو التذكير.. هذه الأساليب أساليب عامية (شعبية) في توصيل الفكرة، بالإضافة إلى المفارقة التي جاءت في نهاية القصيدة (لماذا لا نحترمها مرة و نضعها فوق رؤوسنا؟).

إن استخدام دبشة حاسة البصر في التصوير جعلت الصورة تتكون بقوة لديه من حيث تخيل المتلقي، فتشبيهه بـ (الحائط) ما هو ملموس، و الفعل (أقفز) كلها أمور اجتمعت لترسم صورة متكاملة، و باستطاعة أي قارئ أن يطلق العنان لخياله حول صورة كهذه.

ب – إيقاع المفردة العامية :

ثاني الأمور التي ضمها دبشة في معجمه الإيقاعي الخاص المفردة (العامية) أو الشعبية، من خلالها يتحقق وقع غريب في أذن المتلقي، و ذلك في الفصل الرابع من مجموعته (مظاهرة شخصية ١)، و لقد وضح هذا عن طريق صياغته لعنوان الفصل : يقول أبي إنها من أجلنا و وضع عبارة (صور شعبية) بين قوسين :

عندما ننظر إلى عناوين النصوص الثمانية القصيرة التي يحويها الفصل، نراها كالآتي:

١ – حمارة القايلة

(خرافة شعبية)

٢- عُظيم ساري

٣- عَمَا كور

٤-لِبّيدة

٥-أبو طبيلة (المسحراتي)

٦ – قرقيعان (عادة رمضانية تورط بها الصغار)

٧ – الحرامي

٨ – قِرقاشة

جاءت النصوص الثمانية بعناوين شعبية بحتة، ثلاثة منها اختصر شرح معانيها تحتها مباشرة بين قوسين.



أيضاً في طرح دبشة لنصه نلاحظ سهولة تامة من خلال كلمات بسيطة جداً، طيعة الوقع على أذن المتلقي و لينة القبول، يقول في (حمارة القايلة):

يقول أبي :
لا تخرجوا إلى الشارع
ف (حمارة القايلة)
تنتظركم خلف الباب
لتأكلكم.
بينما أصحابنا
يلعبون كل ظهيرة في الشارع
لماذا يا (حمارة القايلة)
نحن بالذات ؟..ص٣٩

و من قصيدته (عَمَاكور) يقول:
أصدقائي الذين أحبهم
يلعبون معي (عما كور)
و كالعادة.. تسقط القرعة على رأسي
فيعصبون عينيّ
يبدأون بضحكات صغيرة
ثم يشد أحدهم شعري بخفة و يختفي
بعضهم يجر دشداشتي من الخلف
فأدور على نفسي..ص٤٢

إضافة إلى هذا استخدم دبشة في (عما كور) بعض التعبيرات العامية (تعبيرات في اللهجة الكويتية) مثل (تسقط القرعة على رأسي) (أي يكون دوري)، (بعضهم يجر دشداشتي)، و الدشداشة ثوب الزي الكويتي للرجل.

جـ - إيقاع حضور الزمنين (الماضي، المضارع):

الأمر الثالث لدى صلاح دبشة في إيقاع القصيدة لديه متمثل بحضور الزمنين (الماضي و المضارع) في حالة واحدة / نص واحد. مما يجعل (هزة) إذا صحّ لنا التعبير، في قراءة المتلقي، و الأخيرة تعتبر نوع من أنواع الإيقاع الذي عمد على استخدامه دبشة، و يظهر هذا الأمر بوضوح في مجموعته الشعرية (مظاهرة شخصية ٢)، قصيدة بعنوان (رسم) و لنلاحظ أزمان الأفعال :

رسم امرأة عارية على ورقة ـــــــــــــــ ماض

تركها على الطاولة ـــــــــ ماض

و خرج. ـــــــــ ماض

هواء المروحة يدفعها نحو السرير..ص٧ـــــــــــــ مضارع

فهو يعمد في التقديم في استخدام الأفعال الماضية (رسم) (ترك) (خرج) و عندما يصل إلى (الختام) في النص، حيث (الصدمة) أو وضوح الفكرة تامة المعنى، استخدم (يدفع) الفعل المضارع.

و في قصيدة من نفس المجموعة بعنوان (بصمة) :

أومأت ـــــــــ ماض

فسالت شفتاه على الطاولة ـــــــــ ماض

و بسرعة خطف نفسه وراءها النادل ـــــــــــــ ماض

و هو يمسح البلل عن الطاولة ـــــــــــــ مضارع

شعر بقبلة..ص٩

نفس النهج الذي اتبعه في القصيدة الأولى، حيث صعّد لما سوف يأتي بالأفعال الماضية (أومأت) (سالت) (خطف) و عند نقطة الاكتمال جاء بالفعل المضارع (يمسح).

و أتبعها مباشرة بقصيدة ثالثة بعنوان (صدمة) :

المرأة

التي دخلته كشارع ـــــــــــــ ماض

بأقصى سرعة

صدمت فيه عمود إنارة ـــــــــــــ ماض

فانطفأ ـــــــــــــ ماض

و عندما اعتذرت له ـــــــــــــ ماض

لم يرها.. من العتمة ـــــــــــــ مضارع



الصورة الساخرة (الكاريكاتورية) لدى صلاح دبشة

مما هو خاص بشعر صلاح دبشة استخدامه للصورة الكريكاتورية في رسم قصيدته الأمر الذي يجعلنا نعتبر هذه الثيمة نوعاً من الإيقاع في شعره الخالي من الوزن في شكل من الأشكال :

١- من مظاهرة شخصية ١ :

من المقطع ١١ من قصيدة (جذاذات ولد مهذب) يقول :

جعلوا جسدي حائطاً
عليّ أن أقفزه
كلما أردت أن أبتسم..ص٢٤

لقد حاول دبشة أن ينقل (معاملة الآخرين) من حيث القسوة و الهجومية، إذ صار جسده (نفسه) من الصعوبة و التعقيد كأنه حائط قوي لا يمكن العبور من خلاله بل في حال تعديه أو مقاومته عليه أن يقفزه. و لتصور صورة مثل هذه يوجب علينا تصور الآتي:

١- الجسد شيء قابل للتحول.
الجسد ـــــــــــــ حائط
٢- تحول ما هو نابض حي إلى ما هو جماد لا روح فيه.
الجسد الحي ـــــــــــــ الحائط الجماد
٣- امتلاك خاصية غير معقولة و لا يمكن امتلاكها هي القفز على الجسد.
الجسد ـــــــــــــ حائط يُقفز
الذي يقوم بعملية القفز ـــــــــــــ صاحب الجسد ذاته

إن استخدام دبشة حاسة البصر في التصوير جعلت الصورة تتكون بقوة لديه من حيث تخيل المتلقي، فتشبيهه بـ (الحائط) ما هو ملموس، و الفعل (أقفز) كلها أمور اجتمعت لترسم صورة متكاملة، و باستطاعة أي قارئ أن يطلق العنان لخياله حول صورة كهذه، بحيث لو عمل زمن الفعل المرسوم / المصور الآن نرى رجلاً يقفز حائط على أن هذا الحائط جسده !

و في المقطع ١٥ من نفس القصيدة يقول :



رأسي مسدس
لا أريد أن أفكر
و أزعج الجيران..ص٢٦

استخدم دبشة – في هذه الصورة – الجانبين البصري و السمعي، فالمسدس فوق رقبة الرجل مباشرة مكان الرأس، ثم يحور وجه الشبه (المطلوب من الصورة) بجعله الصوت المزعج الذي يصدر عن المسدس في حالة الإطلاق، بتشبيهه التفكير بإطلاق النار. فنحن أمام صورتين؛ الأولى اعتمدت إثبات شيء آخر(مسدس) مكان عضو (الرأس):

الرأس ـــ غير موجود ـــ مكانه مسدس

بالإضافة إلى استفادته من الصوتين (صوت التفكير التخيلي) المزعج الصادر عن إنسان) و (الصوت المزعج (الواقعي) الصادر عن إطلاق ناري من خلال مسدس) :

الصوت المتخيل المزعج ـــ صوت إطلاق رصاص المسدس الواقع

في قصيدته (نريدهم على أشكالنا) – كما هو واضح من عنوان القصيدة – إذ يقول في المقطع ١ :

بكى حين أزعجته الحفاظة
عندها
تدحرج أبوه
مخرجاً أصواتاً مضحكة
فسكت لحظة
مراعاة لظروف أبيه..ص٣١

فبإيجاد الطرف الأول (الطفل) و الطرف الثاني (الأب) و عقد المقارنة بينهما، و إيجاد السببين للطفل الأول : بكاؤه لانزعاجه من الحفاظة، و الثاني صمته لما فعل أبوه، و إقامة علاقة مقارنة ثانية بين السببين، و محاولة جعل السبب الأول أقل أهمية من الأمر الثاني بحيث هيمنة الأمر الثاني على الأمر الأول. و (تدكين) عقلانية الطفل أمام جهل الأب :

الأب : يتدحرج / يضحك.

الطفل : التزم الصمت ريثما ينتهي أبوه من تفاهته.



أما في قصيدته (لو)، فيرسم دبشة صورته الكاريكاتويرية المتهكمة، على وضع آخر متصل بالتغيرات التي أحدثها احتلال النظام العراقي للكويت ١٩٩٠ و تهديده، و مخاوف الشعب و عدم مقدرته مواجهة نظام بهذه القوة و هذا الجنون، فيقف دبشة حائراً أو يوقف الشعب حائراً لا حول و لا قوة له أمام ما يحدث، يقول :

لو وصل الكيماوي إلى هذه الأرض

سيرقص في الشوارع

و يحضن الأرصفة و الجدران

و علينا أن نكرم ضيافته

و نعطيه حق اللجوء السياسي..ص٦٠

فتهكم الشاعر في رسمه هذه الصورة، إذ أن هذا الكيماوي – لا محالة – فاتك بكل شيء، و هو مجرد متفرج، يمنحه دعوة للبقاء الشرعي باعتباره لاجئاً سياسياً.

الكيماوي غير مرغوب   ضيف غير مرغوب يستضاف غصباً

(ب) مظاهرة شخصية ٢ :

في خروج دبشة عن (الذاتية) و دخوله في (المجتمع) و انتقاداته أو احتجاجاته في وجه الأخير، حاول أن يرسم (يصور) صوراً أخرى أكثر عمقاً من الأولى و أكثر وضوحاً في الوقت ذاته، من ذلك ما جاء في قصيدة (خادمة) :

اللكمات و الأحذية

جعلت وجهها البائس

حساء مندلقاً على طاولة..ص١٥

في رسمه صورة لخادمة، قابلها الآخر بمعاملة جافة غير إنسانية و الضرب باللكمات و الأحذية، جاء تصويره كالآتي :

الوجه البائس ـــ حساء مندلق على طاولة

بإيضاح وجه الشبه :

الحساء المندلق على طاولة مهمل ـــ الوجه البائس مهمل

استعمل دبشة هذه الصورة بدلاً من القول : هذه الخادمة بعد ضربها و إهانتها أخذت جانباً بدموعها و أصبحت مهملة. فالحساء المندلق على طاولة مهمل و لا يُلتفت إليه إلا في حال إزالته و تنظيفه. و في ابتعاد ما هو متوقع في مخيلة



المتلقي يكتسب ميزته و مقدرته على التفرد في رسم الصورة.

و في قصيدة (درس) يقول :

الرجل المثقل بأعطال الكهرباء

و الديون المتراكمة

لن يحب

لا يريد أن يضيء

خوفاً من الفاتورة..ص٢٠

الصورة هنا خاصة بما يسمى بـ (متلازمة العقدة) فهو يصور رجلاً مثقلاً بديون الكهرباء، و يصور الحب بالشيء الذي يضيء القلب إذا دخله، و في إضاءة هذا الشيء يخاف هذا الرجل من زيادة ديون الكهرباء على رأسه لتعلمه درساً سابقاً، إن ما أبرز صورة دبشة هذه هي تعقيدها من حيث تركيب صورة على صورة حيث ارتبط تفسير صورة (الحب يضيء القلب) بحدوث (تزايد الديون)، ابتداء من : الحب يضيء = الكهرباء تضيء.

ما قلت هي علامات طفيفة أعتبرها أمثلة في المنجز الشعري لشاعرنا صلاح دبشة، و الذي ينبئ –لو تتابعت تجاربه– بصوت مغاير و له حضوره على مستوى الوطن العربي.

شهادة هامشية عن ذات صغيرة

بقلم: صلاح دبشة

(الكويت)

ترحل عنك الكلمات

وتترك فيك خطاياها..

كيف أشهد؟.. مثل ريح مترددة تشهد على سهول لم تتبسط كما ينبغي؟، أو مثل عشبة صغيرة تشهد على غيمة لم تتكون بعد؟.

وعلام أشهد؟.. على ليل ينثر أرقي في السماء؟، على أنوار مفاجئة تقطع الشرود وتشتته بلحظات مفرغة، بانحرافات عن المعنى؟

أجد نفسي مرتداً في هذه الحالة عن احتمالات القول، عن لمس الفوارق بأصابع من نغم، أو إشارات من حكمة..

أظنه العطر الذي لا أعرف كيف أكونُهُ، هذا ما أرشحه لنفسي حين أكون ملتبساً، وأبحث في مناجم الذاكرة والوجدان والواقع، عن الرؤية..



إني أشهد على ذاتي في متاهات النور، حين لا يعكس جسدي منها سوى ظلال تنسحب على الأرصفة، على الشوارع، دون أن يُفتحَ لها باب، أو يطير عصفور من شجرة . .وحين أحاول هز الريح لتسقط قطرات أنتشي بها من تلك الغيوم البعيدة، النائية حتى اليأس..

لعلي لا أخلي يدي، ممسكاً بضرورات العيش من جهة، وبذاتي من جهة أخرى، كأني أطير بجناح منكسر، وآخر يرفرف بألم، فأرى الكون كيف يتشكل من تحتي، بتشعب مادته، بفراغاته وأشكاله وألوانه، بكائناته، وأن نقطة ضئيلة، هناك، واقعة في المهب، متقلبة بلا وجهة، هي أنا.

لدي ملاحظات كثيرة على طريقتي في البكاء، في البوح، على الريح، المطر، على الطبيعة والحياة، وأمارس مقاومة رهيبة ضد وجودي في مكان واحد لأكثرٍ من ساعة، ربما لأوزع نفسي كعطايا بسيطة لعالم لا يبالي، ضحكة هنا، حزناً هناك، شكوى، رأياً قلقاً، فكرة، غباراً... ولا أنتهي.

التنفيسات والتأوهات والإحباطات واليأس، فالتقويض المتواصل يرده إلى جادة الصواب.. تتواصل مع كل شيء موجود، ولا تحبذ الدفاع عنها وعن كينونتها ووجودها عبر تصارع الأصوات على حيز في الهواء أو رصف المعرفة على ورقة، فهذا انقطاع عنها، لأن كل ما نظن أننا ندافع عنه، يتجاوز موقف الدفاع، لأنه متحقق بقوة الوجود المجتمع للبشر.. هي تريد أن نكتبها فقط، ولا مشكلة في أن نختلف في فهمها فرادى أو جماعات.

هي إنسانية.. بلا شك، تنصر، توقظ، تواجه الضرر والأذى، لا كمناطحة الثيران ولا بفم هائل، بل بسحب خيط، يهد النسيج كله.. فلا كبير لديها، ولا مرعب، ولا قوي،ولا متعال.. تهذبُ الإنسانَ من الداخل، تكشف الجمال بما يؤدي إلى إشاعته، دون أن تحول أي شيء إلى نماذج عليا خارج نطاق الصيرورة.

شهادة عن قصيدة النثر

أرى أنها ليست بنائية.. أبداً، هي تهدم باستمرار لأن الهدم يفتح احتمالات عديدة للبناء، فالاتجاه إلى بناء شيء في ظل احتمالات أخرى للبناء هو "تسلط".. قرار فردي.. فالبناء محتمل، وقصيدة النثر تهدم شيئاً سيئاً باعتباره واقعة، وتؤجل الموقف من البناء الآتي المتحقق بالضرورة النافية للفراغ إلى أن يتعين.. فتوقضه إن كان سيئاً، تتحاشاه إن كان جميلاً.

ليست غائية.. لأن الوصول إلى الغاية اكتمال، نهاية.. رغبة وتجسدت أو حلم وتشيأ، وكلها تعود إلى سيرورة التقويض مرة أخرى، هي لا تعترف بنهايات سعيدة أو حزينة!.. هي لا تستمر بل تتواصل.

ليست عدمية.. فهي ليست ردة فعل منكسرة، ليست كرةً ترتد من جدار لم تدخل فيه، أو صدى يتلاشى، أو كلاماً يشي بانفصال الإنسان عن الواقع والعالم بمشاعر الإحباط والضياع والبعثية.. أراها متفائلة!



هي تقويضية.. تقويض السيء، الفصام، نواتجه التي لا تتجه إلى الجمال، وكل ما يشكل عبئاً على السيولة الطبيعية للوجود.. وتعمل في الهوامش لا لتصعيدها بل لإسقاط القمم الموحشة بينها بمساواة أفقية.. هي تدرك كل التفاصيل، وتحتفي بالبساطة والتناسق والجمال، بكيفية تجعلها قوة صادمة، مقوِّضة..

هي سياقية.. لا تنشغل بنفسها عن الحياة، غير منفصلة عنها، لا تستخدم لغة متعالية، أو تقعرات بلاغية، ليست قصيدة شفاهية، أو ركيكة، أو هاربة.. هي معنا في كل مكان، في أية لحظة، على أي مستوى، وعيناها مفتوحتان على الدوام.. تبدأ من المكان الذي أنت فيه.هي مستقلة وغير منعزلة.

هي تواصلية.. تمنح الجميع "احتمال" كتابتها دون أوصياء أو سائسي خيل أو كهنة، بالمحاولة والخطأ والتأثير المتبادل، وترى في كل إنسان مشروع كاتب "ممكن".. حتى لو سار في طريق غير صحيحة جهة أحياناً أتوه عن القصيدة، فأفرِّش مشاعري على أرقام السيارات، التي تمر، والتي أمامي، والمتوقفة على جوانب الطريق، كأني أبحث عن الشفرة، التي تفك العقدة، تومض عيناي على جدار، في الكوى المظلمة، بين تدافع الأجساد،وراء خطا امرأة، ولاثمة ما يجلب البداية.. أنصت للضوء، ولا شيء، عدا جملة وتنهار، فكرة وتتلاشى..

أحياناً تأتي هكذا، بزينتها المندفعة، بتبرجها الباذخ، في قمة انهماكي في القطيعة، وأحياناً تخدشني وترحل كأنها بنت ريح، أطاردها كأن عثراتي تصونها، أمد يدي وراءها، كأني أعبر المحيطات..

ربما، وأنا أبحث عن ثقب في حائط التاريخ أنسل منه إلى الحداثة، كنت أحرك خطاي على التشابه، على أسماع الوجود، أنهي كل خطوة برنة مماثلة، فوجدت أني أسير كآلة، مبرمجاً على حركات اللغة، وسكناتها، فأعطي الحرف قبل القلب، الكلمة قبل الروح،الجملة قبل الرؤية، القول قبل الإنسان..

فاتجهت لفتح المسافات، محاولاً أن أجذب الأطوال والأمتار والأشبار للكسر، المربع والمثلث والمستطيل للتفكك، الحرف والنقطة والفاصلة للتشرد.. حاولت أن أبتعد عن وقع حوافر الخيل، أن لا أكون ملثما حين أعبر، ولا أسل السيف وأضرب به الدروع، بل أحمل الروح وأخبط بها العالم، وأهتف: " إن أردت قتلي فأدخلني في نموذج سابق".

حاولت، ولم أدخل في الحداثة، وحاولت أن أقفز إلى مابعد الحداثة، ولم أفلح، حاولت أن أتظاهر بصفة شخصية، حاولت أن أطير، ومازلت أحاول أن أضع قبضتي على الشوارع..القريبة.

سأظل محاولاً دون أن أستمر كي لا أتكرر

إنما بأن أتواصل كي أختلف.



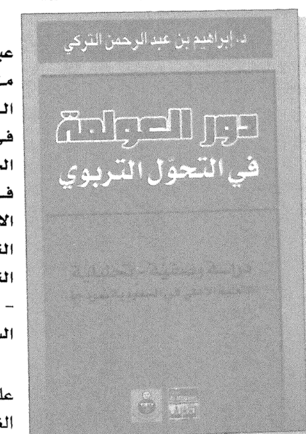


من هنا يبدأ التغيير!!

إبراهيم بن عبدالرحمن التركي يكتب
عن دور العولمة في التحوُّل التربوي ...

د. عبدالله الغذامي: هذا كتاب من كتب المرحلة وهو سؤال في المثاقفة وفي التربية المزدوجة

بقلم:سعيد الدحية الزهراني
(المملكة العربية السعودية)



كان الزميل إبراهيم بن عبدالرحمن التركي .. قد أنهى متطلّبات الحصول على درجة الدكتوراه بعد أن درس منتظماً في جامعة سانت لويس ميزوري الحكومية وأكمل متطلبات البحث في جامعة كلومبي(ميسيبي) الامريكيتين من خلال أطروحته التي جاءت بعنوان - دور العولمة في التحوُّل التربوي .. دراسة وصفية - تحليلية (التعليم الأهلي في السعودية نموذجاً).

حيث نالها قبل أن يتقلّدها - على حدِّ وصف الدكتور عبدالله الغذامي - قبل أشهر.. ، حين فكر

بطباعتها في كتاب مجتزأ من الأطروحة يكون في متناول القارئ العادي، كان من الضروري أن يختزلها مستبعداً الأجزاء المتعلقة بالجوانب البحثية الإجرائية الصرفة .. فجاء الكتاب في نحو 167 صفحة من القطع المتوسط بتقديم الدكتور - عبدالله الغذامي .. مقسوماً إلى فصلين رئيسين يندرج تحت كلٍّ منهما عدد من العناوين والمباحث .. الفصل الأول بعنوان إشكالية المصطلح وأسئلة المعرفة، والفصل الثاني بعنوان - الدراسات التحليلية.

المقدمة

تقديم الكتاب جاءت بقلم د - الغذامي الذي قدم له الزميل - التركي الشكر الخاص في صفحة الإهداء، على قراءته للكتاب ومناقشته له، وبالتالي كتابة مقدمته .. وهنا يجدر بنا أن نضع بين أيديكم وتحت أنظاركم مقدمة الدكتور الغذامي كما جاءت ...

تقديم

هذا كتاب كان في أصله أطروحة دكتوراه، ولقد أحسن الدكتور إبراهيم عبدالرحمن التركي صُنعاً حيث أعاد صياغة النص ليجعله كتاباً ذا طابع ثقافي عام. ولا شك أنّ الصيغة الأكاديمية للرسائل العلمية لها أصولها وتقاليدها التي تحتكم إلى المنهج وشروط الأداء العلمي الأكاديمي، غير أنّ خطاب الأكاديميات العلمية شيء وخطاب التداول الثقافي العام شيء آخر، وهذا ما يجعل البحوث التخصصية صعبة الانتشار والقبول بين عامة القراء، ومن مصلحة المعرفة العلمية التي تطمح للنفاذ إلى القاعدة العريضة في الاستقبال، من مصلحتها أن تحيد من سطوة اللغة والمنهج الأكاديميين وتقدم المعرفة في خطاب يراعي شروط الاتصال الجماهيري دون أن يفرط بشروط العلمية وحقوق المستوى المعرفي، وهذه عادة معادلة صعبة، وهنا أقول إنّ هذا النص قد تمثّل في كتاب يجمع بين الشرط العلمي كحصانة معرفية، وبين شروط المقروئية والتوصيل القرائي دون عوائق. وحينما قدم لي الدكتور إبراهيم كتابه هذا كنت في غاية حرجة من المشاغل والارتباطات وخشيت على نفسي ووقتي من جهة وعلى الكتاب من جهة أخرى، فأنا بحاجة لوقتي ونفسي وسط هذه المشاغل، كما أنّ للكتاب عليّ حقاً بألاّ تفسد مشاغلي من تقديري له، ووسط هذا الهاجس بدأت في تقليب الكتاب، وما هي سوى بضع صفحات حتى وجدت نفسي أنساق بتلقائية نفسية مرنة وراء باقي الصفحات، ولم أشعر بمزاحمة من لغته ولا بثقل من موضوعه، وهنا ينجح الكتاب في



تحقيق الجدية العلمية المعرفية وفي الوقت ذاته في تحقيق درجة عالية من المقروئية أو لنقل (الانقرائية)، وهذه مهارة اكتسبها الدكتور إبراهيم من ثقافته التراثية التي تربى عليها في المعهد وفي البيت، حيث إنّ والده الأستاذ عبدالرحمن التركي من الجيل التربوي المؤسس والذي تشهد له قاعات المعاهد العلمية ومجالس العلم في عنيزة مع شيخنا وعالمنا المرحوم علي الزامل وهو الحجة النحوي والفقهي والعروضي والمعلم الجليل، ومثله الأستاذ عبدالرحمن الذي ما زالت صورته عندي مربوطة بصورة الشيخ علي الزامل مع صدى أحاديث العلم ومجالس التحرير العلمي حول تصريف كلمة أو إعراب جملة عويصة وحل خلاف نحوي أو عروضي، ذلك جو كنت أراه في مجلس وسط السوق التجاري في عنيزة، حيث كان للشيخ علي دكان ليس للبيع والشراء، ولكن للجلوس واستقبال الناس ومناقشة العلوم، وفي ذلك الدكان كنت أرى الفتى إبراهيم في صحبة أبيه يسمع وتختزن في نفسه ما يسمع حتى إذا ما كبر الفتى صار له في الصحافة دكانه الخاص، وكأنه يعيد لنا دكان الشيخ علي ولكن بصيغة مقالات يدبجها قلمه وترى من بين سطورها، مثلما تسمع، أنفاس الأب والشيخ وبطون التراث، مصحوبة بلغة العصر ووسيلته الحديثة، عبر هذا الدكان الحديث الذي صار اسمه جريدة، وفي هذا الجو انكتب اسم أبي يزن وارتسمت علامته، وكم أحسست أنّ الأمر ليس مفاجأة حينما علمت بمناقشة أبي يزن للدكتوراه وحصوله عليها، فأنا كنت أراه قد نالها قبل أن يتقلّدها، لقد نالها بتعبه وبصدق تمثله لثقافة التراث أولاً ثم لثقافة العصر ثانياً، وفوق ذلك فقد نال شرف الوسام العلمي بسلوكه المعرفي وأدب العلم وخلق الثقافة، فهو حريص إذا ما كان أمر علمي، وهو جاد إذا ما كان أمر ثقافي وهو لطيف إذا ما تواصل وكتب، وهنا جمع الشروط وجاءت أعماله السابقة على هذا الكتاب بوصفها حصيلة لقلم معطاء وصادق، ثم جاءت الشهادة وجاء الكتاب، وفيه خلاصة لرجل مجرب، هو مسؤول تربوي وكاتب ملتزم بقضايا الثقافة وحالها العميقة والحساسة. وأسس كتابه على استطلاع علمي يفحص السيرورة العلمية التربوية ويعالج مشكل العولمة وأسئلة التربية في استخلاصات إجرائية ميدانية من بعد تقديم نظري وثقافي للإشكال، هذا كتاب من كتب المرحلة وهو سؤال في المثاقفة وفي التربية المزدوجة، ونحن نعيش ثقافياً في مرحلة الازدواج المضاعف الذي لا يستقبل كل شيء، فحسب، بل إنه يعيش وسط كل شيء، وحينما أقول يعيش فأنا أقصد أنّ العالم اليوم، كل العالم، قد

لعلّ أهم توصية يمكن تأطيرها في هذا الكتاب هو إعطاء الإصلاحيين - على مختلف وجهاتهم - مساحة أكبر للانطلاق في فضاءات يجيدون التحليق فيها، وتقليص الركون إلى محاكمة مصطلحات عائمة تُضيِّق الواسع وينكفئ بها الممتد، مع التأكيد على قصر الثوابت في مدارات لم تعرف فيها اختلافات أو اجتهادات، ولعل طرق مثل هذا الموضوع الحيوي الشائك مقدمة لامتدادات وإضافات تسعى لتعديل الواقع التربوي الساكن.

صار داخل علبة أكسجين واحدة، ولا خيار للكل سوى أن يستنشقوا ما في هذه العلبة بكل ما فيها من أكسجين نافع مع ما فيها من سموم مصاحبة، وهنا يجب أن نسأل وأن نناقش وأن نفكر، وهذه مهمة يفعلها هذا الكتاب، وسيرى قارئ الصفحات التالية شواهد على ما أقول، وهي شواهد تؤكد من جهة وتسأل من جهة أخرى وتضعك في واقع الصورة من جهة ثالثة، وهو - إذن - نوع من الكتب والقضايا التي تطرح نفسها قبل أن نطرحها، وتكتب نفسها قبل أن نكتبها، ولكننا حينما نكتبها بعد أن كتبت نفسها فإننا إنما نكسر صندوق الساحر ونسمي العلّة باسمها ونضعها في جملة ثقافية ترفع سلطوية السر وتجعل الخوف حصة في التفكير وليس رهبة حضارية أو عقدة أيديولوجية، هو هذا الكتاب يحمل السؤال ويجعل العولمة رديفاً للتربية، وهما معاً معضلان وشائكان والخوص فيهما بالأسئلة والأرقام هو مواجهة علمية عصرية كما فعل هذا الكتاب، وهي مهمة ملحة كما يجب أن يفعل القارئ مع هذا الكتاب.

المدخل

لعل أبرز ما تجدر الإشارة إليه من مقتطفات في مدخل الكتاب يتلخّص في وقفتين

- الأولى:

(وإذ لكل مجتمع خاصيته فإنّ ما هو مطروح للمساءلة مختلف تبعاً لمساحة الحركة التي يستطيع الثقافويُّ الانطلاق فيها، نائيا - في البيئات الإسلامية - عن تخطي المُسَلَّمات التي تحددها نصوص قطعية الثبوت والدلالة، ولا شأن له بعد ذلك بسلطات العادة، وتحكم التقاليد، كما أن في استعادة التاريخ القريب ما يشير إلى آفاق الآتي؛ إذا استطعنا الخروج من نفق الخوف من التحوُّلات القادمة برغبتنا وبضدها، وإذا اتفقنا على

تحديد الثوابت في إطارها المرجعي الشرعي المجمع عليه بين علماء الأمة في كل أزمنتهم وسائر أمكنتهم، وهنا لغة عقل لا تسلمُ دلالاتها لمناصري الركود رغم المتغيرات، وليظلّ المطلوب - حولها وغيرها - حوار يلتزم بأدب المناظرة، ويُحمى فيه الجميع دون رهبة أو استعداء أو استعلاء فلا أحد يحتكر الحقيقة).

- أما الوقفة الثانية فهي: (في المجمل فإنّ العولمة نموذج على تيه المصطلح الذي أُوقعت فيه مصطلحات أخرى ومنها: الحداثة والعلمانية والتعددية والحوار والديموقراطية والشفافية وغيرها؛ فقد تحوّلت إلى كلمات هائمة يفسرها كلٌّ حسب أدلجته أو مصلحته أو خططه المعلنة والمختفية، كما أنّ للنظريات - حسب فرنسيس بيكون - دوراً في جعل الرؤية متميِّزة، وعلى الباحثين - في اقتناعه - تصفية عقولهم في النظريات وتخليصها من التحيُّز كذلك، ما يعني أن الثقافة - بوصفها المظلّة الشمولية - لا تستطيع التواؤم مع معطيات الواقع أو الصعود إلى استشرافاته إلاّ في جوٍّ انفتاحي يستفيد من إيجابيات العولمة ويتلافى سلبياتها.

ولعلّ أهم توصية يمكن تأطيرها في هذا الكتاب هو إعطاء الإصلاحيين - على مختلف وجهاتهم - مساحة أكبر للانطلاق في فضاءات يجيدون التحليق فيها، وتقليص الركون إلى محاكمة مصطلحات عائمة تُضيِّق الواسع وينكفئ بها الممتد، مع التأكيد على قصر الثوابت في مدارات لم تعرف فيها اختلافات أو اجتهادات، ولعل طرق مثل هذا الموضوع الحيوي الشائك مقدمة لامتدادات وإضافات تسعى لتعديل الواقع التربوي الساكن).

المحتويات

أشرنا إلى أنّ الأطروحة جاءت في خمسة فصول فقد جاء الكتاب في فصلين رئيسين (إشكالية المصطلح وأسئلة المعرفة - الدراسات التحليلية) .. يتفرعان إلى عدد من العناوين الأخرى .. وهنا سنكتفي بذكر فصول الكتاب وعناوينه..

الفصل الأول: إشكالية المصطلح وأسئلة المعرفة:

(إشكالية المصطلح - المصطلحات: وجهات واختلافات - نظريات الاتصال - وسائط تقنية المعلومات - الحاسوب في التعليم - الإنترنت في التعليم - البريد الإلكتروني - العوامل التي تقف أمام استخدام الإنترنت - البيئة التعليمية - التقويم والامتحانات في مدرسة المستقبل - العولمة والتغيير

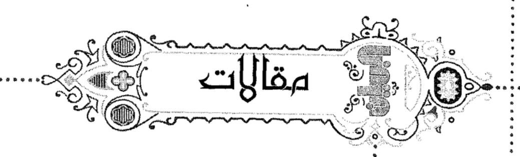
- الآثار المتوقعة - المعلم المنافس - آثار سوق العمل - الآثار الاقتصادية - العولمة والتحوُّل التربوي - التقنية والتحوُّل - أركان مجتمع المعرفة - التحوُّل التربوي في مجتمع المعلوماتية - التعليم وثورة المعلومات - المعرفة والسلطة - الفكر التربوي المتحوّل - دراسات واتجاهات - العولمة والتغيُّر التربوي - أسئلة المعرفة - العولمة والتعليم - خلاصة - رؤية مقارنة).

الفصل الثاني: الدراسات التحليلية:-

(أسئلة البحث - أهمية ومنهجية البحث - حدود البحث - مصطلحات البحث: المعرفة في عصر العولمة - تصميم الأداة - صدق الاستبانة - الثبات - المعالجات الإحصائية - خصائص العينة - نتائج الدراسة - العولمة والتحوُّل التربوي - خلاصة).

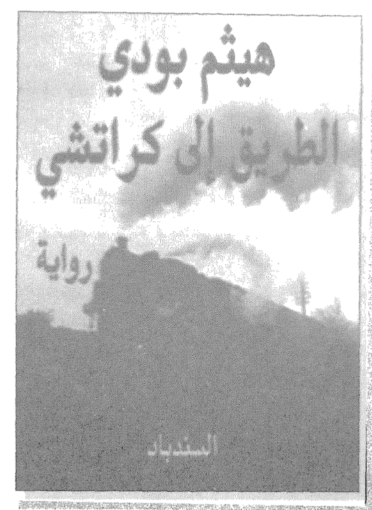
التوصيات

هذا وقد ضمّت الأطروحة ذاتها، وليس الكتاب، عدداً من التوصيات التي لم يوردها د - التركي في الكتاب - ربما لأسباب رقابية؟! -



الطريق إلى كراتشي.. هيثم بودي والصعود إلى أعالي البحار

بقلم: عبدالله خلف
(الكويت)



البطولة بمعانيها الصحيحة كانت تتمثل في رجال الأجيال السابقة.. يصنعون السفن، ويبحرون بها مع الرياح وأهوال البحر ويصعدون بها أعالي البحار، رياح وعواصف وجبال رهيبة من الأمواج، وظلمات من فوقها ظلمات" رواية رائعة، مستلهمة من أحداث حقيقية لبحارة كويتيين في الهند الغربية عام ١٩٣٨.

رواية حازت على جائزة الإبداع العربي على مستوى الوطن

العربي سنة ٢٠٠٦ في عاصمة الثقافة والعلوم التي يقودها بجدارة سمو حاكم الشارقة الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي كان القطار يشق سكون الليل المقمر.. مخلفاً وراءه عموداً من البخار، يخترق حقول الأرز الشاسعة بين القرى الهندية، متوجهاً إلى ميناء كراتشي البحري..

البحارة الكويتيون مترامون على الكراسي الخشبية في القاطرة الوسطى متعبين بعد رحلتهم البحرية البائسة..

كان الجميع مستسلماً للنوم ومتجاوباً مع اهتزاز القطار"، وحركته المزعجة.. إلا أن النوم لم يجد طريقاً إلى عيني البحار بدر وهو يقاوم اهتزاز القطار الخشبي.."

رفع عن عينيه طرف غطاء رأسه ببطء، نظر حوله حيث الجميع يغطون بنوم عميق،نظر من خلال النافذة متأملاً ضوء القمر المتساقط على المسطحات المائية عاكساً صورته على عينيه الوادعتين"

الزمن قد ارتسم على تذكرة السفر في القطار بذاكرته مارس ١٩٣٨.. قبيل الحرب العالمية الثانية.

التفت خلسة نحو الجهة اليمنى حيث يجلس النوخذة قبطان السفينة المنكوبة" صامت يحمل كل الأحزان، ويفكر كيف تغلب عليه البحر وحطم سفينته..

البحر الذي ينسف الجبال ويحطم المدن ويشرد الناس وهم على اليابسة، ما بال سفينة شراعية خشبية يغتالها البحر.. النوخذة يرى ذلك هزيمة لكبريائه وفشله أمام المجتمع..

الكارثة: يعود مشهد الرواية إلى عاصفة بحرية عاتية هي (سونامي) في عرض البحر يسميها البحارة الموجة (القلابة) شاهقة الارتفاع فيها ظلمات سمعوا هديرها قبل اقترابها، وأدركت الخيول المحمولة خطرها فارتفع صهيلها وفزعت تحاول الفرار من حواجزها الخشبية على السطحة..

النوخذة يأمر بإخلاء السفينة من الخيول ورميها في البحر، ولما دنت الموجة الكبيرة للسونامي الرهيب أمر بإنزال قاربي النجاة.. ثم أمر البحارة بترك السفينة بدل أن تتحطم أخشابها عليهم وتغطيهم (القلابة) ثم تهوي بهم إلى قاع البحر..

إذا كانت مذكرات بحار للشاعر محمد الفايز قد جسّمتْ مشاهد أهوال البحر شعراً،وصراع البحارة المرير مع مخاطر البحر، فإن (الطريق إلى كراتشي) للأستاذ هيثم بودي هي أول رواية تصعد إلى أعالي البحار، وتصور كفاح الرجال البطولي أمام طوفان رهيب، والسفينة الخشبية الشراعية كعلبة الكبريت الصغيرة الطافية.. النوخذة ليس بالرجل الغرّ الضعيف بل هو نوخذة معلم يجيد قراءة الخرائط ويقيس الاتجاهات، وسرعة الرياح وخبرة عشرين عاماً في البحار وقوة الطوفان.. ويسلم أمره لله تعالى وأقداره.. فيأمر بمواجهة الأخطار فيقذف بضاعته المحمولة 20 جواداً عربياً أصيلاً ثم يأمر بمغادرة السفينة قبل أن يبتلعها الطوفان..

رواية تعجز الإمكانات الفنية في البلاد من تصويرها فلماً أو مسلسلات



إنها تحتاج إلى إمكانات عالمية لإخراجها في مستوى فلم أمريكي على غرار المصارع البحرية، وقد يزري العمل المحلى بها،ولا يرقى إلى مستواها، إنها بحاجة إلى وقفة رسمية إعلامية من الدولة ليخرج هذا العمل في فلم عالمي تشارك فيه مؤسسات دولية للعمل السينمائي..

إن قراءتي للرواية جعلتني أعيش خيال الطوفان وصراع النوخذة وبحارته الأبطال، وقدرة الأجيال الماضية في ركوب أعالي البحار، لتصدير منتجات العراق وأحمال دول أخرى لقاء أجور زهيدة ذلك الوقت لمقاومة الحياة القاسية التي أنقذت البلاد من مجاعات قد أحاطت ببلاد مجاورة..

الرجولة والإقدام أمام أهوال البحار جعلت الكويت البلد الصغير يُسَوِّق كل المحاصيل الزراعية للعراق ويذهب بها إلى شرق أفريقيا وجزر الهند والهند الكبرى".

انقلبت السفينة عاليها على سافلها فذهب بها الطوفان إلى أعماق المحيط ثم أعادها الهواء المحتبس بها، وابتعد البحارة عن الاقتراب منها لكي لا تحطمهم حتى طفت محدثة فيضاناً عاتياً وتعالت أصوات انكسارات ألواحها ثم انشطرت إلى نصفين تاركة ألواحاً يتشبث بها بقية البحارة الناجين.

هدأت العاصفة واستوى الناجون على الألواح المكسرة، هنا تفقدوا بعضهم ليجدوا أن المفقودين هم ١٤ بحاراً و ٢٠ من الجياد.. وأموالا محمولة.. وسفينة عملاقة من نوع (سفار).. نفدت كميات التمر القليلة التي قذفوا بها إلى قارب النجاة.. وثلاثة أيام يصارعون بها بحر المحيط داهمهم الجوع والعطش،ولا مفر من الموت إما غرقا أو من ابتلاع هيم البحر.

وفجأة تقترب سفينة تجارية بجانب السفينة المحطمة، أحياء يصارعون الموت منهارة قواهم أشبه بأجساد ميتة طافية فيها بقايا رمق ، ثم انتشالهم كالجثث الهالكة.. ومنهم من فقد الوعي مجرد أن رأى رحمة الله في إنقاذهم.. أطراف كانت مهشمة وأضلاع مكسرة ضاعت آلامها عند الخطر الأكبر وظهرت الآن عند الإنقاذ والإسعاف.

وانقطعت رحلة كراتشي بالطوفان، لتأخذ الباخرة المنكوبين إلى اتجاه معاكس إلى شمال الهند إلى ميناء (بورندر) ليعود بهم القطار إلى كراشتي بعد علاجهم في المحجر الصحي..

وتطايرت البرقيات عن الحادثة وفي محطة كراتشي استقبلهم تاجر كويتي وبعض المقيمين هناك..

واجه النوخذة والبحارة ديموقراطية الهند في محكمة حضرها رموز من القضاء والأمن والتأمين والترجمة والمحامين واستحكموا بخرائط النوخذة وشهد التحقيق ببطولة النوخذة الذي عمل عشرين عاماً كريان للسفن.

وحكمت المحكمة بتعويض مالك السفينة المسجلة في الكويت السيد خليفة بن سعد كما هو مبين بالأوراق الرسمية المرفقة.. هذا هو عدل الديموقراطية الهندية التي لا زالت قائمة حتى اليوم.. وتنتهي رائعة هيثم بودي "الطريق إلى كراشتي".. فتحية وتقديراً له على هذا الإبداع .

ملاحظات:

- المؤلف شاب صغير لم ير السفن ومع هذا أجاد في رسم الصورة التراثية، وعليه في الطبعة الثانية تدارك هذه النقاط:

* السفن الخشبية نوع (سفار) في الكويت والخليج العربي ليس فيها مجاديف.. كما هو في بعض السفن الأوروبية الضخمة بطابقها السفلي والمجاديف الكثيرة..

* هذه السفن لاتستخدم المرساة في المحيط لأعماقه السحيقة.. المرساة لشواطئ الخليج الضحلة فقط.

* لا توجد نوافذ كما ورد مع النوخذة الذي أمر القلاف بإغلاق نافذتي السفينة.

* البحارة عملهم فوق سطح السفينة فقط وليس لهم طابق يعملون به إلا في تخزين البضاعة في جوف السفينة.



هدى بركات.. وثقافة الحرب

بقلم: د. وجدان الصائغ
(اليمن)

في الحروب عامة ثمة (جبهة) مكان ناء يتجه إليه المقاتلون وقد لا يعودون إلى الأبد أو أنهم يعودون مجرد أجداث محمولة، ومع كل هذا لا يمكن أن تقارن بالحرب الأهلية التي يتحول فيها المكان المحبب (الوطن) إلى جبهة مستعرة، فبدلاً من أن يكون الوطن ومرابع الطفولة والصبا ملاذاً للأمان ومنبعاً للبهجة فإنها ستقترن بمشاهد الموت والقتل والتطهير العرقي والطائفي بما يحمله من بشاعة الإبادة والتصفية الجسدية وهو ما هدفت إليه الروائية اللبنانية هدى بركات في روايتها (أهل الهوى) -الصادرة عن دار النهار، بيروت -1993 وعبر منطقها السردي الخاص المفعم بالمفارقات ولعل أولى هذه المفارقات تنبثق من ثيمة الجسد الذي يتماهى من خلالها بطل وبطلة الرواية استجابة لحالة الوجد التي تجمعهما على الرغم من انتمائهما إلى قريتين متناحرتين إبان الحرب الأهلية اللبنانية، تأمل المشهد التالي : (كان ذلك قبل ظهر يوم أحد، مربي أحد الشبان من جيراننا وشرب القهوة معي.

كان حائراً في أمره فهو مضطر للنزول إلى العاصمة وليس في سيارته مايكفي من الوقود. كان البنزين مقطوعاً، لكنه سمع أن محطة في طرف مدخل قريتنا، قد يصلها صهريج قبيل الظهر، وطلب مني أن نذهب معاً في سيارته وننتظر أمام المحطة... بينما كنا ننتظر، رأيتها تمر بسيارتها باتجاه قريتها. قلت لصديقي هيا بنا إلى القرية القريبة، فمن المؤكد أن في محطاتها بنزيناً، لكنه لم يجرؤ وقال : مستحيل، قد يخطفوننا، أو أننا سنتبهدل في أحسن الحالات، فنحن لسنا نساء، سيتعرفون علينا لا سمحالة. ثم سمعنا دوي الانفجارات، رأينا دخان القذائف المتساقطة قريباً منا في الوادي. أدار صديقي محرك سيارته لنهرب لكنه كان ينطفىء

قبل أن تقلع. نزلنا من السيارة لنختبىء وراء جدران المحطة ونحن نعلم خطورة انفجارها لدى أول شظية... ثم رأيتها تعود بسيارتها باتجاه قريتنا. لحقت بها صارخاً. فتوقفت. صعدت إلى جانبها. ثم صرنا نرى القذائف تنزل على الطريق. بعيداً أمامنا. نزلنا من السيارة وأخذنا نتسلق الغاب إلى يمين الطريق لنحتمي بالصخور العالية. كنت أجرها من يدها جراً لأنها كانت خائفة جداً، ولا تعرف أين أتجه بها، كانت تردد : لكن مالذي جرى ؟!.. هبط الليل وكنا لانزال نحتمي بصخرة عالية، كنا نرى القذائف الحمراء تشتبك في السماء، قبل أن تنصب على القريتين وجوارهما، ثم وجدت أني أحضنها تماماً، وأن رأسها في صدري وحدست أنه ليس الخوف وحده... ص ٦٩) يحيل المشهد بما يحمله من توتر درامي إلى أن شذرتي الجسد والحرب قد اقتسمتا بدقة المناخ السردي فالحرب بما تحمله من تصفية للجسد وحركة باتجاه إلغائه، فإن الوجد الذي غلف علاقة البطلين جعل أفق التلقي يرقب إيقاعات الجسد المنتشية تحت ظلاله.

وتتضح المفارقة الثانية من خلال سرد الرواية على لسان مذكر مع أن الكاتب امرأة وتتعمق هذه المفارقة حين يغوص المتخيل ليعكس إحساسات الأداء الذكوري إزاء الجسد المؤنث بل إن انتقاء المتخيل الروائي السرد من وجهة نظر رجل زمن الحرب الأهلية يضيء مفارقة اخرى تنبثق من استبطان مكبوتات البطل الذي ظل منشغلاً بمباهج جسده وتحقيق انتصاراته على فراش اللذة في حين انشغل حشد الرجال في قريته بمتانة أسلحتهم والذود عن حدود قريتهم (السطوح الصغيرة امتلأت بالرجال الذين راحوا يطلقون بنادقهم، تلك القديمة التي تفقع دخانها في الهواء، وتلك الحديثة الرشاشة التي كانت لعلعتها الطويلة تقطع صوت الأجراس التي راح رنينها ينهمر حاراً حارقاً وسريعاً كاشتعال الكبريت ص١٤١) وتجد هذا المعنى يتكرس في المقتطف الآتي) لم تكن أسلحة كثيرة في القرية، وكانت في أكثرها أسلحة قديمة وبدائية بعد أن أخذ الشباب إلى الجبهات ما كان صالحاً منها، لكن الرجال نظفوها بتأن، ووضعوها على مقربة دون كلام كثير عن جمال الأسلحة والمباهاة بها ص١٤٣) بل إنك تجد بطل الرواية يمارس طقوس القتال على أنثاه (المعشوقة / الخصم) فمن القتل المعنوي المتمثل في إرجاعها عن قرار عودتها إلى زوجها وأهلها في قرية الخصم بطريقة مهينة (حين لمحتني على جانب الطريق، أسرعت سيرها باتجاه الحاجز، استغربت كثيراً ناديتها، باسمها، واتجهت صوبها فركضت. راحت تركض دون أن تلتفت إليّ. انتبه لها كل الناس العساكر والمدنيون والمشاة إذ لا تسمح حركة العبور الهادئة المنتظمة بأي إشارة يمكن أن تكسر إيقاعها أو تبلبل الأمن المحسوب كدقات القلب. وجدت نفسي اركض أنا أيضاً إليها. كأني أريد أن أمنعها من الركض أو أن أمنع عنها رصاصة توقف حركتها المجنونة... وقبل العساكر بأمتار وجدتها مازالت تركض إليهم هرباً مني. فهمت أنها تهرب مني، سمعت خرطشة السلاح باتجاهها وباتجاهي، قلت للعسكري أوقفها فهذه المرأة تريد الهروب، توقفت على الحاجز

مباشرة، كنت مازال بعيداً عنه بضعة أمتار، توقف الجميع وراحوا ينظرون إلينا، قالت للعسكري : أريد أن أمر فبيتي هناك. وهذا الرجل قد خطفني. كأني لم أسمع، لم أفهم، وصلت إلى العسكري وسألته ماذا تقول هذه الـ... المرأة ؟ قال العسكري اعطني أوراقك ؟أعطيته أوراق هويتي وقلت له هذه زوجتي، تريد الهرب إلى عشيقها، قالت له : هذا الرجل خطفني، وأريد أن أعود إلى أهلي. أعطيك أسماءهم فاتصل بهم، أخذنا العسكري إلى الخيمة قريبة في ميدان سباق الخيل. طلب منها أوراقها. لا تحمل أوراقاً لإنها تنوي الهرب، قلت له، ثم طلبت أن اكلمه على نفراد. انتحينا بعيداً عنها. رجوته أن يفهم وضعي. ويجنبني فضيحة إضافية فهي زوجتي وتود الهرب إلى حيث عشيقها في المنطقة الأخرى. قلت له ماذا عساني أفعل بامرأة ولماذا اخطفها. قلت له باني كنت أستاذاً في مدرسة شهيرة انهارت بفعل القصف، قلت باني لست مسلحاً و لا أخطف النساء، سميت بعض أقربائي البعيدين من الزعماء، قلت له إن أراد أن أصف علامات مميزة في جسمها، قلت له تعرف مايصيب النساء أحياناً، وكيف يتصرفن لينغصن علينا عيشنا، قال خذ امرأتك وامش إلى بيتك كان الله في عونك. رحت إليها لففت شعرها على معصمي جيداً، وقلت هيا الآن إلى البيت. نظرت بهلع إلى العسكري، لم تتخابط معي، تبعتني بإذعان أدهشني لكني لم أترك شعرها، دفعتها داخل السيارة وخبطت الباب. انتظرت قبل أن أطلع إلى مقعدي لأرى ما إذا كانت ستحاول فتح الباب ناحيتها والهرب ثانية فلم تفعل. راحت تتسلق السلالم من نفسها، كأن شيئاً لم يكن، فتحت الباب فدخلت لاهثة، جلست على المقعد، فلبثت واقفاً أنظر إليها، ظلت جالسة دون حراك تنظر في الحائط قبالتها، دون حراك في الحائط قبالتها ... ص١٥٤) إلى القتل الجسدي الذي أطل برأسه منذ استهلالة الرواية (بعد أن قتلتها، جلست على صخرة عالية.. أغمضت عيني طويلاً حتى هدأت أنفاسي وانتظمت، تراخت مفاصلي، وانسابت أعضائي بعضها إلى بعض واتصلت،..، تمددت على الصخرة، وتبين إنها ملساء ناعمة كفراش وثير تتبع انحاءات جسمي وتوسع لها، فتحت عيني على قمر كبير وواطئ.. كانت سماء نيلية منفوخة بنجوم فجة كثيرة وشديدة الإشعاع كأنها انفجرت لتوها... أقوم الآن عن الصخرة وأمشي.... أمشي خفيفاً طائراً) بل أنك تشهد تمجيداً لطقوس القتل وإعلاء لشأن الذات القاتلة (إن من لم يقتل لا يعرف... إن من لم يقتل يظل فريسة أوهامه، فريسة عذابه وبحثه المضني عن الخلاص العجيب وتنقضي حياته كلها كما تنقضي حياة ذبابة المزابل. تدور مكانها.. وتتخم باسئلتها الفارغة، وتموت دون أن تحدث ضجيجاً في الهواء ص٩) وانتقالها -هذه الذات زمن الحرب - إلى مصاف القديسين (عرفت حين قتلتها ورأيت أني قتلتها، أني شربت روحها، أني شربت ملاكها فصار فيّ، انفتحت لي السماء، والفضاء وانفتح جسمي، عرفت أني قديس، وأن جسمي هذا قد بدأ صعودي البطيء ولكن المحقق، وأنهم إذ سيفتحون ذات يوم قبري فلن يجدوني. لن يجدوا سوى

رباطاتي مفككة، وكفني فارغاً.. وسوى نساء يدلقن الطيب على التراب ويركضن فرحات مبشرات بغيابي.... إني أفور وأفيض على العالم الرضيع كحليب مبارك، أفيض ولا أنقص، ولا سبيل إلى انقاصي، فقد منحت الغفران... النعمة.... أمشي خفيفاً طائراً .. أفتح ذراعي كيوحنا وأغني ويخرج ذهب كثير من فمي... أغني مبشراً باسم الرب الذي عرفت.. الرب الذي لمست وعانقت، أمشي، وأغني عالياً، ولا التفت ورائي حيث تركتها عند رجمة الحجارة، ذلك أني موقن إنها لم تعد هناك... إنها فيّ أو إنها صعدت إلى السماء ... ص١٠) وهدى بركات بهذا المشهد المتكىء إلى الذاكرة العقائدية تشغل مفارقات شتى زمن الحرب فتكون البطلة الموؤدة على صخرة الإبادة العرقية مريم مجدلية جديدة تجعلنا قبالة ضحية (مدنسة / مقدسة) في آن واحد كما يكون القاتل فينقاً جديداً.

وهي مفارقة تذكرني بمفارقة أعجبتني حين وجدت هدى بركات تتماهى مع بطلها لتدين بصوت ذكوري الأنوثة حين ترسم لها صوراً كاريكاتورية زمن القصف والإبادة المبرمجة، تأمل الآتي : (لكن النساء يعرفن أن الحروب التي تخلي منهن الشوارع وتمكنهن وتزيد من سيطرتهن على البيوت، البيوت التي لاكهرباء فيها ولا مياه وتلك التي فقدت جزءاً من هيكلها تصير مسرحاً أكثر طواعية لسلطتهن، إذْ تسهل فيها إعادة التنظيم ويأخذ كل تغيير مشروعيته على أرض صلبة، وحين يصير البيت مكان الاحتماء الوحيد، تترك النساء الرجال يخرجون على كيفهم، رابضات على يقينهن من العودة والحاجة البدائية للاحتماء، يصبحن أكثر تساهلاً في مد الحبل إلى الشارع وفي الحراسة... ص١٣٤)

وثمة مفارقة تنبثق من طبيعة المكان حين لاتجد العلاقة المدنسة إلا المدرسة ملاذاً لهتك المحظور الأخلاقي، تأمل الآتي : (لم نبق وقتاً طويلاً في المدرسة حيث أنزلونا، قلت إنها امرأتي، لم يطلب أحد أوراقها، أعطونا فراشاً وبطانيتين وزاوية كان فيها عائلة... نصبنا شرشفاً اخضر حول فراشنا، لم تحبنا العائلة لأننا لم نتكلم مع أحد، لم نرو حكايتنا، لم نذهب معهم للمطالبة بالماء والاحتجاج على فساد المواد الغذائية التي كانت توزع علينا.. مما لاشك فيه أن الذاكرة المعجمية للمدرسة تحيل إلى ذروة القيم المعرفية والثقافية والتربوية إلا أن هذه الذاكرة تتهشم تحت مطرقة الحرب لتكون وكراً للمدنس واللاشرعي.

خلاصة القول، فإن رواية (أهل الهوى) للروائية اللبنانية هدى بركات قد عكست عبر مناخاتها السردية المتقنة المفارقات التي تطرحها ثقافة الحرب عموماً والحرب الأهلية على وجه الخصوص من اختلاط للأوراق وضياع لقيمة الوجود الإنساني حين يصير هدفاً طازجاً لخروقات الرصاص الحي وتحت مظلات ملونة بالتطهير العرقي أو الطائفي أو... وهدى بركات تلامس وعبر أدواتها السردية ذاكرة المكان الجريح لتوثق أحداثاً دامية التهمت وجوه الأحبة لتترمد بغيابهم كل





الإضاءة المسرحية لغة بصرية مؤثرة

بقلم: ناصر الملا
(الكويت)

يسجل للمسرح قصب السبق في اختراع الإضاءة بل ومساهمته في تحديد ماهيتها التي انبثقت منها وسائل حددت مساحات استدل المسرح فيها بالظل والنور.. ولأن المساحة التي يشغلها عدد من الشخصيات يجسدون عليها تقليد حياتي ما في قالب فني خاص.. قد أجمع خصائص الضوء الطبيعية ليرقى بحس المشاهد كوسيلة خلقت الإحساس ببعد الألوان، وهي تعتبر ركيزة ثالثة من ركائز المسرح الأساسية.. وبذلك تتحدد غاية الفن المسرحي.. وهو تصوير الحياة على المسرح وبإدخال الضوء.. يكون عماد الفن المسرحي قائماً.. إذ تتحقق الخطوات الأساسية لقيام العمل المسرحي.

حيث يوهم المتفرج بأن ما يجري على المسرح.. ليس شيئاً من نسج الخيال.. خيال المؤلف. ولكن جزء من واقع الحياة.. وبالتأكيد للإضاءة تأثير بالغ في هذه المعادلة.. شرط أن تكون موافقة لموازين العمل المسرحي، وأول من استخدم الضوء الطبيعي في إنارة العرض المسرحي.. كانوا الإغريق.. حيث أن مسرحهم كان مكشوفاً.. والعروض تقام نهاراً بانية مؤثرات الضوء الطبيعي على خاصية العمل المؤدى.. مع استغلال الضوء الطبيعي بكل إمكانياته المتاحة من الشمس تشرق ومع شروقها تنتشر أشعتها في الغلاف الجوي.. إلى أن يدخل الليل فتفض الدراما التمثيلية إلى اليوم الآخر.. ولم يكن في مقدور رجال المسرح تقديم مؤثرات توحي بالمشاهد الليلية.. وروما هي أول المدن التي شهدت حفلات التمثيل ليلاً.. وكان التمثيل يجري على ضوء المشاعل.. رغم أنها كانت تسير على حذو

كفلت مصادر الضوء الطبيعية لمخترعي الإضاءة المسرحية معرفة مطلقة في تتبع مصادر شروق الشمس حينما تدور الأرض في نطاق فلكها الاعتيادي وتبين لهم من هذا الدوران المحكم أن لظاهرة الشروق اليومية عدة مقاييس تتشابك مع حساب الزمن.. إذ أن مقاييس التتبع يدخل في مداخل متعددة بارتباط تحرك الشمس..

اليونان في تقديم العروض المسرحية نهاراً ولسنوات طويلة ترجمت بها نظرة الإنسان النورانية وتلك الأخرى الظلامية.. فمع توسيع نطاق الشخوص اتسعت ركائز المسرح الأخرى.. فيعد العرض المسرحي أكثر إثارة وتشويقاً مقارنة مع عروض الأزمان التي سبقته .. وبلا شك فإن الإضاءة تدخل جنباً إلى جنب مع هذا التوسع لتعطي لمجال العرض وضوحاً محكماً.. سيما وإن اختيار العرض المسرحي ليلاً وبتوقيت يتلازم مع مريدي العرض المسرحي في ذلك الوقت حقق نمواً مزدهراً على خارطة المسرح منذ نشأته.. حيث الليل يكفل الصفاء الذهني.. ويقوي عملية الإدراك التي تتم من وإلى النظار من خلال تأدية العمل الدرامي.. وبذلك تتماس خطوط الطول والعرض بتوازي يعزز القيمة التي أوجدت من أجل ذلك

الحضور الذي تواتى إلى صالة العرض من أجل المشاهدة والتمتع.. والخروج من ثم بقائمة تساؤلات مصبها الأساسي على الحالة الاجتماعية المتردية التي يحياها الفرد في حدود إمبراطوريته أو بلده.. والإضاءة وإن كانت بالمشاعل قد أسهمت وأوجدت التمثيلية المسرحية ليلاً.. بل وزادت في ذلك أن جعلت أوقات النهار طلباً للعيش والكد.

وهي بذلك تكون قد صنفت يوم الإنسان في روما.. مما انعكس فيما بعد على العالم بشكل عام.. بسبب مشعل يضيء مساحة محدودة من حيز المكان.

الضوء وسيلة:

تقول الأساطير الفارسية أن أول من اكتشف النار هو الملك (هوشهنك بن سيامك بن كيومرت).. إذ أنه رأى يوماً في أحد الجبال حية تربض في مغارة تفح ناراً فيولع الغار من هذا الفحيح.. فأخذ الملك هوشهنك حجراً ورماه على صخرة عالقة في الجبل فاشتعل ناراً وأعجبته فهربت الحية.. فقال الملك (هذه أنوار لابد من تعظيم شأنها وتفخيم قدرها).. لذلك استغلت النار منذ ذلك الوقت وإلى يومنا هذا في مختلف النواحي الحياتية خاصة فيما يتعلق بالمسرح كما ذكرت سابقاً.. إلى أن استخدمت الشموع.. حيث اعتمدت مسارح كثيرة عليها بشكل رئيسي وتركها للمشاعل بسبب آثارها السلبية من إصدار أدخنة..وأحياناً تتسبب هذه الأدخنة بإيذاء المتفرجين.. هذا بالإضافة إلى تشويهها لسقف وجدران

الصالة. صالة العرض من خلال انبثاق الأدخنة السوداء منها.. والشموع كانت توضع على خشبة المسرح وتحديداً في مقدمته.. أما جدران الصالة فكانت الشمعدانات تقوم بوظيفتها على أكمل وجه بالإضافة إلى الاعتماد على النوافذ الواسعة التي تسمح بدخول الضوء الطبيعي متسرباً إلى خشبة العرض ليساهم في تغطية المساحة المعقد تنفيذ العمل الدرامي عليها.. وأبرع من استخدم الإضاءة المسرحية في العالم المهندسون الإيطاليون.. حيث جعلوا إضاءة غير مباشرة من أعلى المسرح ومن جانبيه وبالإضافة إلى ذلك جعلوا إضاءة أرضية على الخشبة إما مغطاة أو مكشوفة.. وجعلوا الشموع سواء تلك التي على الخشبة أو المعلقة في الصالة إما معلقة أو محمولة على شمعدانات كما ذكرت.. وأدخلوا إضاءة غائرة وغير مباشرة تشبه إضاءة (السيكلوراما) وكذلك إضاءة مكشوفة وملونة ومظللة على الخشبة.. وهم بذلك يبلورون ويضيفون في ذات الوقت للإضاءة تقنية فذة من نوعها لازالت دارجة إلى يومنا هذا.. وأعني هنا الإضاءة.. الإضاءة الاصطناعية لردهات المسرح وقاعاته والأضواء على الخشبة نفسها.. ومتى ما فهم المراد من المسرح تتحقق توابعه الأخرى بتسلسل منطقي محكم..فالاعتناء بالإضاءة وتطورها لم يزدهر تلقائياً.. وإنما جاء عبر تطور متدرج.. فما كان يعمل به عند الإغريق ليس هو عند روما النهضة.. رغم أن اتساع المساحة الزمانية واشتمالها على أكثر من نقلة نوعية أضفى خصائص ضوئية جديدة قد لا ترضي طموح فناني ذلك العصر بيد أنها أوجدت وأضافت بالقياس على ما كانت عليه عند الإغريق والرومان.. بل والعصر الإيزابيثي أيضاً الذي لم يكن يعتمد على الإضاءة.. لأن مواعيد تقديم مسرحياته كانت تقام بين الثانية والثالثة بعد الظهر حين يكون النور طبيعياً وهو المسرح الذي خرّج أعظم كاتب على مر التاريخ في كتابة الدراما التمثيلية وهو وليم شكسبير التي فادت واستفادت الإضاءة المسرحية من دراماته الكبيرة بحجمها الغزيرة بصراعاتها ودلالاتها التي غيرت أنماط مسرحية عديدة فكانت سائدة ومتبع إرثها الفني جيلاً بعد جيل كما ساد في المدرسة الاتباعية مثلاً.. والشمول يعطي للإضاءة تحكم أكبر من خلال اختلاف مراحل نمو الشخصية من ماضي إلى حاضر فيركز نور الإضاءة على وجه هذه الشخصية ثم تتغير هذه الإضاءة (سلويت) لنرى اكتشاف آخر لصراع هذه الشخصية. والألوان لا تكون داخلة في عملية الحساب المسرحي من طوع رغبات أو من مزاج نجم مسرحي.. وإنما هي أصل من أصول المسرح تستند إلى ثلاثة أشكال رئيسية مثبتة.. الأول وهو الأحمر والثاني الأزرق.. والثالث أخضر.. لذا فإن من يتعامل معها مؤمن عن ظهر قلب بما يجسد على خشبة المسرح.. وهكذا بالنسبة للإضاءات الأخرى. ويقول جون ألتون: إن الضوء وسيلة من وسائل تجميل الممثلين..تسمى هذه الطريقة الجراحة بالنور.



مداخل متعددة:

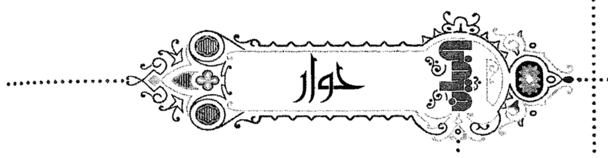
كفلت مصادر الضوء الطبيعية لمخترعي الإضاءة المسرحية معرفة مطلقة في تتبع مصادر شروق الشمس حينما تدور الأرض في نطاق فلكها الاعتيادي وتبين لهم من هذا الدوران المحكم أن لظاهرة الشروق اليومية عدة مقاييس تتشابك مع حساب الزمن.. إذ أن مقاييس التتبع يدخل في مداخل متعددة بارتباط تحرك الشمس.. وهذا ما أضفى أبعاداً شاملة لدى مخترعي الإضاءة المسرحية.. حيث أن هذا الانتقال.. انتقال الشمس في الغالب ما يخلق حينما تكن سحب عالقة في السماء أو أتربة تجرفها عاصفة رياحية عاتية أشكالاً متنوعة من الأضواء.. أضف إلى ذلك أن هذه الأشكال ترتبط في الغالب الأعم بأجواء الإنسان النفسية.. فصورة الانتقام مثلاً تتماشى معها العواصف الرياحية الشديدة.. وبالتالي أضواؤها تكون أكثر إقناعاً من ضوء الشمس عند الشروق مثلاً.. وهكذا حاول مخترعو الإضاءة المسرحية أن يستلهموا من الطبيعة مادتهم الخصبة لكي يوظفوها في الفن المسرحي .. كالإيهام وتصوير الضباب وغيرها من الظواهر الطبيعية.. ،لعل من مثل هذه الظواهر الهامة في مسرح كبداية (الإضاءة في الغاز).. حيث استطاعت هذه الإضاءة أن تترجم رغبات الفنانين والمهتمين في فن الإضاءة من خلال استغلال ناتجها وطاقتها لتحويلها إلى عنصر إيهامي لا يتجزأ من العملية المسرحية.. ولعل (فيليب لوثريج) الإنجليزي (١٧٤٠-١٨١٢) خير من طبق هذا الإنجاز وجعله مستخدماً في أول مسرح إنجليزي جعله مضاء في الغاز وهو (دروري لين) في عام (١٨١٧) ولم يقف الإيطاليون مكتوفي الأيدي تجاه تطوير الإضاءة المسرحية التي ازدهرت في القرنين السادس والسابع عشر.. حيث تناول دراستها كثير من المهتمين.. نخص منهم (سيباستيا توسيرليو) (١٤٧٥-١٥٥٤).. و(نيقولا ساباتيني) (١٥٧٤-١٦٥٤).. الذين قدموا فكرة شاملة عن مصادر الإضاءة وأساليبها في مسارح البلاط في ذلك الوقت.. واهتموا من خلال دراسة الإضاءة في التكنيك الذي يخدم حركة الضوء.. ولعل هناك نقاطاً كنت قد ذكرتها في بادئ الموضوع فيما يختص بالمهندسين الطليان وما أضافوه للإضاءة المسرحية من توسع وإبهار ليأتي خلفهم فيما بعد مضيفين وموسعين دور الإضاءة المسرحية في روما والعالم كله..ويعتبر (دي سومي)الإنجليزي رائداً من رواد الإضاءة المسرحية.. حيث استخدم المرايا العاكسة في المسرح.. وله أسلوب خاص به كان لا يتزحزح عنه مطلقاً.. فهو صاحب رؤية وتصور يختلف عن عصره تماماً.. فهو يصر على توزيع الشموع والمصابيح على الخشبة بعناية.. وعلى ضرورة التضليل..أو إخفاء معظم مصادر الضوء.. وعلى ضرورة تخفيض عدد الأضواء في الصالة.. وكان يركز معظم الأضواء على الخشبة.. ولا يضع في الصالة إلا قليلاً منها. وكان وهو الأهم يستغل الفارق بين الضوء والظلام لخلق الجو العام للمسرحية..

حيث يستخدم الإضاءة الساطعة في المشاهد الكوميدية.. أما المأساة أو التراجيدية.. فإنه يطفئ معظم الأضواء على خشبة المسرح.. مما يتيح لمختلف الأدوات المسرحية مكاناً للإضاءة.. فالبروجكترات سوف تستخدم من خلال هذه الخطة استخداماً جيداً. والبروجكشان سوف يعكس الزمان والمكان بدقة محكمة.. وبخلاصة سريعة لفكر دي سومي.. نلاحظ أنه وضع الإضاءة المسرحية كركيزة لا تتجزأ عن الشخوص والدراما المنفذة.. وغير بذلك فهم ربما كان عالقاً منذ القرون التي سبقته.. وهو أن الإضاءة ليس هدفها أن تضيء فقط ولكن هدفها أيضاً أن تكشف!

الابتكارات في عالم الإضاءة:

ولأن عجلة الحياة لا تقف عند حد معين لما فيها من اكتشافات واختراعات تعزز ما قد أضيف في أي مجال من مجالات التطور التقني.. لاسيما وإن كان مقروناً بمركز حضاري يتفاعل معه الناس يضفي لخياراتهم أدوات تنطلق بلغة عصرها..وتتفاعل مع سمات فكرها ونمو قدرها من فترة متدنية إلى أخرى متقدمة.. وهكذا بالنسبة للفن المسرحي.. وتحديداً منه فن الإضاءة الذي لم يتوقف نموه عند عصر معين وإنما جاء مواكباً لكل عصر يوجد به لأنه ببساطة فن لا يتجزأ من العملية المسرحية.. ويحسب له أنه انتقل وبقفزة تعتبر نوعية بشكل المسرح.. وأيضاً بشكل أو أشكال ما يؤدي على خشبته من أعمال درامية ترتبط وإلى حد مقارب الشبه إن لم يكن توأم روحي شبهه ظاهر للعيان حينما تكون الإضاءة منتشرة أو مركزة سابرة.. أو رامزة لأغوار الشخوص وما تعنيه من وجودها في الحياة.. والربط بينهم في الغالب يكون مكنوناً ولكن بالتفاعل وحده.. وأعني هنا تفاعل الشخصية مع الآخر تتحقق التوأمة الروحية.. ويكون الضوء شعاعاً نابضاً في الحيوية وسعة مداه محددة كما الشخصية التي تؤدي دورها على المسرح.. هناك الجمهور أيضاً وهو عنصر هام وفاعل في نفس الوقت بمشاعره واستقباله لمجسد الحياة الذي يستقبله مباشرة. أيضاً للإضاءة دور في قضية الاستجابة والانفعال ومن دونها لا تكتمل العملية المسرحية في أي شكل من الأشكال كون المسألة متطابقة مع عصر له ثقافة معينة وأسلوب حياتي معين مقترن وبشكل ثابت في العصر الذي يضيف فيه.. وبالتأكيد كان للعصر الحديث موعد مع أعظم إنجاز يسجل للمسرح وهو المصباح الكهربائي.. الذي ساهم بظهور الابتكارات في عالم الإضاءة المسرحية على يد (لنيباخ وأولفريد وبيغيير) .. حيث ظهرت الإضاءة في مجال الاكتشافات العلمية والاختراعات الآلية.. وكانت أول منشأة في لندن تضاء بالكهرباء هي مسرح (سافوي) الذي قدمت عليه أوبرايت جلبرت وسوليفان (١٨٨١) تقريباً.. حيث استطاع هذا المصباح الكهربائي أن يضيء مداخل المسرح وردهاته.. وأصبحت فيما بعد الإضاءة من أهم الوسائل الآلية وأكثرها حساسية في خدمة المسرح كعامل تعبيري أساسي يوحد العمل ويشرحه ويعلق عليه..

فظهرت الأضــواء الأرضيــة لخشبة المسرح بدل الشموع وسميت (الرامب) ثم كان للكشاف دور حينما يركز في أعلى المسرح لينبثق منه ضوء مركز. ثم تبلورت العملية هذه إلى أن استغلت الخلفية بالإضاءة (السيكلوراما) وأصبحت الكواليس تضاء أيضاً بدل الشموع.. وأصبح لمهندس الإضاءة بالتالي أفق أشمل وأكبر مما كان عليه سالفه في التحكم بالعملية الضوئية من خلال الظل والنور.. حينما تستخدم الإضاءة المسطحة لتعطي المشاهد الإحساس بالبعدين.. ثم الألوان التي يبدع في استخدامها لخلق البعد الثالث والأبعاد التي تليها.. والكشاف المسرحي ساهم بشكل مباشر في تعزيز وضبط بعد الضوء واختيار الأشعة وتسخيرها نحو زوايا السقوط بأشعة مركزة أو غامضة.. ثم جاءت الاكتشافات متتالية كالليزر والأشعة الدقيقة تضفي للإضاءة المسرحية أجواء جيدة تتماشى مع روح المسرح والعصر الحديث.. ولا زالت إلى هذا اليوم الإضاءة المسرحية تدرس من خلال الأبحاث والابتكارات الجديدة لإيجاد إضاءة تتوافق قمع عصرنا الحالي.. وربما مع العصر القادم.



طيبة الإبراهيم لـ "البيان":

كان الحصار شديداً..
فلم أجد متنفساً سوى الكتابة

البيان -خاص:

اشتهرت الكاتبة طيبة الإبراهيم برواية الخيال العلمي، وذلك على الرغم من أنها كتبت في النواحي الاجتماعية، إلا أن ما كتبته عن الاستنساخ قبل حصوله علمياً، جعل الأنظار تلتفت إليها. بدأت الكاتبة طيبة حياتها الأدبية في سن مبكرة، قبل أن تتجاوز العقدين من عمرها حيث كان الحصار الاجتماعي -على حد تعبيرها- شديداً فلم تجد متنفساً غير الكتابة.. ولكنها وجدت بعد ذلك أن الإبداع ليس مجرد نافذة نتخلص فيها من حصارنا، بل هو قضية يعيشها الكاتب ويخلص لها.. فكان أن أكملت المشوار..

في حوارنا معها نفتح صفحات البداية ونطوف عالم الخيال العلمي والواقع الثقافي بشكل عام، فماذا تقول:

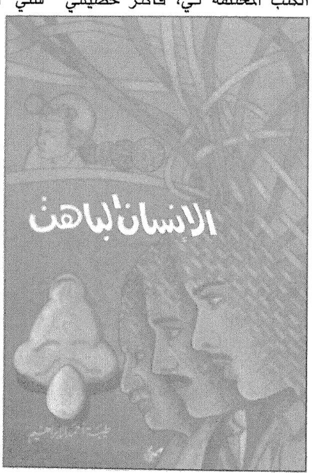


■ لنعد إلى البدايات التي أمسكت بها بقلم الكتابة - كيف كانت وما الظروف التي وجهتك نحو الكتابة.

- البدايات كانت بعيدة جداً بالنسبة لي الآن، بدأت الكتابة وعمري ثلاثة عشر عاماً برواية (لعنة المال) وهي رواية بوليسية، كنت وقتها متأثرة

بما قرأته لاجاثا كرستي، وهي رواية ذات تقنية متماسكة وذات أسلوب جيد جداً تماماً كما ظهرت بعد طباعتها، ولكنها كانت مليئة بالأخطاء الإملائية والنحوية لعدم درايتي حين ذاك وقد حاولت بقدر الإمكان التخلص من تلك الأخطاء قبل نشرها عام ١٩٩٥.

- أما عن الظروف التي أدت بي إلى الكتابة، فلكوني مراهقة في تلك الأثناء، وكان الحصار شديداً على من كان في مثل سني، مثل أي فتاة في ذلك الزمن، فلم أجد متنفساً سوى الكتابة، وقد هيأ لي ذلك كثرة قراءتي منذ كنت في العاشرة أو أقل،ثم توفر المناخ المناسب لي من والدتي بجلبها الكتب المختلفة لي، فأكثر حصيلتي



لا أدري لماذا أحصر في كتابة أدب الخيال العلمي على الرغم من أن لي كتابات اجتماعية أخرى!

الثقافية والفكرية تكونت لدي جراء تلك الرعاية التي حظيت بها، فظهرت الرواية تحمل أسلوبها وتقنيتها كرواية جيدة رغم صغر سني وليس (شخبطة) كما يفعل المراهقون عادة. وبعدها بعام واحد كتبت رواية أخرى عنوانها (القلب القاسي وأشواك الربيع) وكنت بدأتها برؤى بوليسية وانتهت بمعاناة مراهقة، أي ضمنتها ملامح ما كنت أشعر به آنذاك. ولكني لم أستطع نشرهما لأني لم أكن أعرف الطريق إلى ذلك لصغر سني وقلة خبرتي، ثم لم يكن هناك من يؤمن بي أو بمقدرتي لطفولتي.

■ لماذا اخترت الخيال العلمي في كتاباتك وما الذي جذبك إلى هذا الاتجاه ؟

- لم يكن اختياراً متعمداً، وإنما جاءت روايات الخيال العلمي مع السياق الذي يكون التشكيلة الفكرية لدي مثل أي إنسان آخر، ولكن بشروط وقدرات مختلفة بين الناس، بدليل أني كتبت بداية رواياتي ليس في منحى الخيال العلمي وهي روايات (لعنة المال) ورواية (القلب القاسي وأشواك الربيع) السابق ذكرهما، ثم كتبت



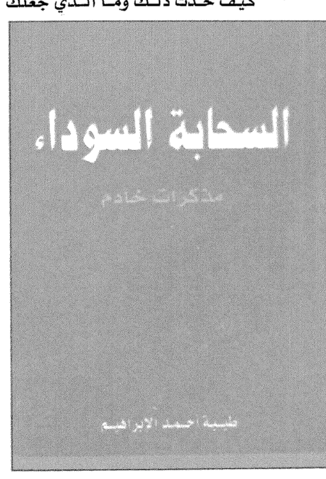
لا أعرف كيف تتداعى لي الأفكار دون علم مني أو ترتيب مسبق.

بعدهما الجزء الأول من رواية (مذكرات خادم) متزامنة مع رواية من الخيال العلمي(الإنسان الباهت) المنشورتين عام ١٩٨٦ في كتاب واحد، وقد نال الجزء الأول من رواية (مذكرات خادم) الجائزة الثانية من وزارة الأعلام وهو مخطوط عام ١٩٨٠، وكان قبل ذلك نلت الجائزة الرابعة للقصة القصيرة (سعيدة) من نفس الوزارة مما شجع الرغبة في مواصلة الكتابة،

– وبعد امتلاكي أدواتي العلمية بإنهاء الدراسة كتبت أول رواية في الخيال العلمي (الإنسان الباهت) نشرتها جريدة السياسة في عام ١٩٨٣ وبعدها نشرت في كتاب عام ١٩٨٦ عن دار القبس مع الجزء الأول من رواية (مذكرات خادم) وبعدها كتبت الجزء الثاني من رواية (مذكرات خادم) فنشرت عام ١٩٩٢ في جريدة البيان الإماراتية، قبل أن تصدر في كتاب مع الجزء الأول عام ١٩٩٥، ثم رواية البلهاء، و كتاب فلسفة (المعوقات الفكرية للشخصية السوية) وكتاب نقدي (تطابق الصور لمتوازي الأعمال الروائية للمرأة والرجل).

– وهكذا ترى أني لم تقتصر كتاباتي على أدب الخيال العلمي، لدي تشكيلة من مختلف الأفكار التي أجسدها في كتبي. ولكن لا أدري لماذا أحصر في كتابة أدب الخيال العلمي، ربما يحلو للبعض أن أحصر في هذا المجال فقط، كي لا أقارن مع الآخرين في مجال كتاباتهم، أو ربما لأنه لا يوجد أحد غيري يكتب في هذا المنحى في الخليج العربي، وعلى أية حال فأنا أعتز بالكتابة في أدب الخيال العلمي على الرغم من محاولة حصر كتاباتي به..

■ تحدثت وسائل الأعلام عن توقعاتك التي تجسدت على أرض الواقع في مسألة الاستنساخ البشري، كيف حدث ذلك وما الذي جعلك



تضعين هذا التصور قبل سنوات من اكتشاف الاستنساخ.

- أجل كتبت أربع روايات عن الاستنساخ منذ عام ١٩٩٠.

ولكن هذا ليس غريباً على من يجهد عقله، فلو أمعنا الفكر سوف نرى أنه عدا عن معرفة أماكن الخلايا الجنينية في جسم الإنسان ومعرفة كيفية استخراجها تقنياً، فإن ما يأتي بعد ذلك سهلاً، فالكل يعلم أن مكونات خلية الإنسان متاحة لجميع دارسي المرحلة الثانوية -القسم العلمي-،وهي أن عدد كروموسومات الخلية البالغة (٤٦ كروموسوم) في الإنسان، وأن عدد الخلايا الجنينية ومنها الخلايا الجنسية نصف هذا العدد، إذن فلو



أخذنا خلية بالغة بالعدد الكامل (٤٦) كروموسوم وحولناها بتقنية معينة إلى خلية جنينية وزرعناها في بويضة مفرغة النواة في رحم امرأة فالطفل المولود سيكون صورة طبق الأصل من الإنسان الذي أخذت منه الخلية البالغة المحولة إلى خلية جنينية، إذن أوجدنا نسخة طبق الأصل منه. هذا ما تخيلته عند ما كتبت أول رواية عن الاستنساخ (الإنسان المتعدد) المنشورة عام ١٩٩٠، وقد عنونتها بهذا العنوان لأن مصطلح (الاستنساخ) لم يطرح إلا عند استنساخ النعجة (دوللي) أي بعد رواية (الإنسان المتعدد) بسبع سنوات فلم أكن أعرف هذا المصطلح آنذاك، أما ما جاء بعد ذلك من روايات الاستنساخ ما هي إلا تداعيات لهذه التقنية، مثل استشراء الاستنساخ في رواية (القرية السرية) وبداية انقراض البشرية بدءاً بانقراض الرجل وهو الجانب السلبي من عمليات الاستنساخ، ثم عودة على بدء في رواية (دائرية الزمن). كما يقتضي التسلسل التقني والزمني لعمليات الاستنساخ مستخدمة لذلك نظرية دارون في هذه الرواية ..

هكذا فكرت ولكن لا أعرف كيف تتداعى لي الأفكار فهي تتالى أحداثها وتتوالى معطياتها،دون علم مني أو ترتيب مسبق أجدني منخرطة



في الكتابة كما لو كنت مخدرة بها ،ولكن ربما ساعدني على ذلك دراستي العلمية وكتابة الرواية العادية منذ الصغر.

■ أدب الخيال العلمي يعتبر مادة خصبة للسينما في الغرب فلماذا لا يحدث ذلك عندنا ؟

- نحن لا ننتج الآلة التي تحتاج إلى تقانة علمية مبسطة مثل التلفزيون والراديو والسيارة وغير ذلك من الآلات التي لا تحتاج إلى مهارة عقلية ويدوية كبيرة، ليس بسبب عجز من العقل العربي، بدليل أن الكثير من العقول العربية عندما تخرج من بلدانها تظهر مهارتها لوجود المناخ المناسب لها فيظهر المخترعون والتقنيون المهرة، والعلماء بمختلف المجالات، أما هنا فالعوامل المحبطة كثيرة، منها التدخل الأجنبي وهيمنة السياسة على الأمور الاجتماعية فيحارب العلم النابع من المجتمع وتكسر مجاديف العلماء بفتاوى الحلال والحرام، فكيف تريد أن تكون لدينا سينما علمية ونحن لا نزاول التقنيات العلمية ؟ أما الأفكار العلمية فسهل إنتاجها لأن لا أحد بمقدوره السيطرة على العقول ومنعها من التفكير.

■ ألا تجدين أن هناك قضايا اجتماعية واقعية جديرة بالطرح أكثر من قضايا الخيال العلمي مثلاً.. أم أن لك رأياً آخر ؟

- رأيي من رأيك، بدليل أن لدي أربع روايات في المناحي الاجتماعية أحصيتها لك في سؤال سابق وكتاب فلسفي وآخر نقدي أي ستة أعمال خارج روايات الخيال العلمي السبعة.

■ ما شروط الكتابة بالخيال العلمي وهل بالضرورة أن يكون الكاتب ملماً بالعلم فعلا ؟

- أجل لابد أن يكون ملماً بالعلم، وإلا كيف يبرهن معطيات التقنية العلمية في العمل فلابد لكاتب رواية الخيال العلمي- بشكل حتمي- أن تكون لديه وفرة من المعلومات العلمية يصاحب ذلك القدرة على الكتابة الأدبية. وإلا اختل الميزان فتكون الرواية المنتجة أما أدبية بحتة أو جمع من المعلومات التي لا يجمعها السياق التقني للرواية.

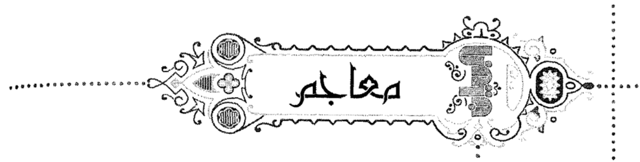
- ولكن ثمة شيء آخر أريد أن أذكره، أن بعض كتاب الفنتازيا تلك الروايات التي تتخذ أحداثاً غير منطقية ولا تحمل في تقنيتها بذرة تحقيقها علمياً، مثل الرواية التي تتخذ شجرة تتحول إلى إنسان يمشي ويتكلم أو الروايات الغرائبية التي تتحدث عن الجن والشياطين ثم يدعون أنها روايات من الخيال العلمي، فهذا النوع من الروايات لا يمت بصلة لأدب الخيال العلمي، فروايات الخيال العلمي هي عبارة عن استقراء لمسار العلوم مستقبلاً، أي أنها روايات متنبئة. فمثلاً في رواية (الإنسان الباهت) المنشورة في طبعتها

الأولى عام ١٩٨٦ كما ذكرت سابقاً، جاءت بنبوءة عن العقم النوعي الذي يصيب أطفال الأنابيب، بمقولة أن أطفال الأنابيب يحملون في أجسادهم مواد الإخصاب من حيامن وبويضات ولكنهم لا يستطيعون الإخصاب داخل الرحم.

- وقد تحققت هذه النبوءة في عام ١٩٩٩ في دراسة أمريكية نشرتها جريدة الأخبار المصرية أي بعد تلك النبوءة بأكثر من ثلاثة عشر عاماً..

■ كيف تنظرين إلى مستقبل أدب الخيال العلمي في العالم وهل سيكون له قراء ؟

- -مؤكد فروايات الخيال العلمي هي أدب المستقبل، فكلما مضينا قدماً على تيار الزمن تطور عقل الإنسان وزاد وعيه واستيعابه للعلوم.



من العامية الفصيحة في اللهجة الكويتية

جمعها وشرحها :

خالد سالم محمد

(الكويت)

هناك الكثير من المفردات الكويتية التي تستخدم باللهجة المحلية، وهي في الواقع ذات أصول فصيحة.. وفي ما يلي نكمل ما كنا بدأناه من قبل:

ر	
راكُوب	فرخ النخلة الذي ينبت في جذعها ولا يصل إلى الأرض. وفي تاج العروس، الرَاكُوب: الفِسيل إذا قطع من أمه من الجذع في النخل. وفي لسان العرب، الراكوبةُ والراكوبُ: ما ينبت من الفسيل في جذوع النخل،وليس له في الأرض عرق.
رُبْ	الـرُبْ: الخامل، الكسلان، المعتمد على غيره في تصريف أموره. ثقيل الحركة والتنقل. أصلها من الفصيحة: الـرُبُّ، ومعناها: سُلافة خثارة كل ثمرة بعد اعتصارها، وثِقل السَمن. كما في القاموس المحيط. وهذه من صفاتَ الرُبْ.

رُبادَة	الـرُبـادَة: الكسل والاعتماد على الغير. يقال: فلان إربادي بمعنى كسُول تنبل، ومنه الهَيس الأرْبد كناية عن الشخص الذي لا يُعتمد عليه. ولكن في الفصحى يختلف معناها عما نعنيه، فالهَيس: الشجاع والهواسة: الهصور، والأربد: الأسد. وفي القاموس المحيط، رَبَدَ: أقام وحَبَس. وأقول: وكأن المراد بأن الشخص "الرْبَادي"، يلازم مكانه لا يبرحه لكسله وخموله.
رُبْرُبة	الرُبْرُبَة: كثرة الكلام والصياح والمجادلة بلا فائدة. فصيحها: بَـرْبَـرَة، ففي كتب اللغة، والـبَـرْبَـرَةُ: كـثـرة الكلام والجلبة والصياح.
ربيَان	من الأسماك المعروفة، يطلق عليه في مصر: جمبري، وفي الشام: كريدس. وفي منطقة الخليج العربي "ربيان". معروف عند العرب منذ القدم. قال صاحب جمهرة اللغة وإربـيـان: ضـرب مـن الـسمـك، وفـي تـاج الـعـروس، الإربِـيـان بالكسر: سمك. وعن ابن دريد قال: أحسبه عربياً.
رِبيطَة	تطلق على الشخص الملازم مكانه لا يفارقه. كما تطلق على العنز أوالشاة تُرَبطُ في مكانها ويأتيها علفها، يطلق على مثل هذه ربيطة أيضاً. فصيحة من الرباط: المواظبة على الأمر، ومنه رباط الخيل: مرابطتها.
رخْلَة	الرخْلَة: الشخص الضعيف، الواهن، الرخو. كما تطلق على أنثى الخروف. ومن أقوال العرب: هم من الرجال وليس من الرخال. وفي الـقـامـوس، والـرخْـل: الأنـثـى مـن أولاد الـظـأن، جمع أرْخُـل ورِخال. قال الكميت: ولو وُلي الهوجُ السَّوائحُ بالذي ولينا به ما دعدع المترخِلُ



رِدَح	رِدَح الصبي: إذا ضرب رجليه ويديه بالأرض طالباً تحقيق مطلبه. والـرَّدَحُ: الإصـرار على طلـب الـشـيء باستمرار وبالصياح والإلحاح. وفي جمهرة اللغة، والرَّدْحُ: من قولهم: رَدَحْتُ البيت بالطين أردحَه رَدْحاً وأرداحاً: إذا كاثفت عليه الطين. وفـي القـامـوس المحيط، ورَدَحَـت: ثبتت وتمكنت، وكذلك الرجل إذا أصاب حاجته.
رِذرَاذ	المطر الخفيف جداً. وفي جمهرة اللغة، رِذرَاذ: ضرب من المطر.
رِدَس	رَدَسه: رَفَسه برجله ودفعه عنه دفعاً شديداً وفي جمهرة اللغة لابن دريد، والرَدْسُ: أن تضرب صخرة بصخرة حتى تكسرها. ورَدَسْـتُ الحجر أردِسه و أردُسه. ومنه اشتقاق اسم مرادس وهومفعال من ذلك.
رَدَف	الرِّدْف: الركوب خلف الراكب، سواء على الحيوان أو غير ذلك. وفي جمهرة اللغة، والـرِّدْفُ: الذي يركب وراءك، فهو رَدْفُك ورَدِيفُك. وكل شيء جاء بعدك فهو: رَدْفُك وَرِدِيفُك. وفي التنزيل: "تَتْبَعُها الرادِفَة"
رَزَّة	الـرَّزَةُ: مـا يثبت فـي الأرض،وغـالـبـاً مـا تطلق على قطعة الخشب وغيرها تغرز في الأرض يثبت بها شيئاً. وتطلق الـرَّزة مجازاً على الشخص الرزين الأنيق صاحب المنصب العالي. وفي جمهرة اللغة، وأَرَزَ الشيء يأرِزَه أرْزاً: إذا ثبت في الأرض، وشجرة آرِزَة: ثابتة.



رِسْ	يقولون: تحت رأسه رِسْ أو عنده رِسْ يخفيه، أي لديه سر يكتمه ولا يريد أن يطّلع عليه أحدَ. وفي جمهرة اللغة، وَرَسَّ الهوى في قلبه رِسَيساً، والرِسْ بقية الهوى في القلب، أو سقم في البدن. قال الشاعر: وقد رأت رَسِيس الهوى قد كاد بالقلب يبرح
رِشَا	الرشا: الحبل الذي يربط به الدلو لنزف الماء من البئر وفي تاجَ العروس، الرِشَاء: الحبل. وأرشى الدلو جعل لها رِشاءً أي حبلاً.
رَضّة	الـرَّضـة: كدمة تصيب الجسد وتـتـرك أثـراً على شكل ورم أو احـمـرار- ونـقـول: فـلان رَضْ فـلان: إذا أوقعه بقوة على الأرض. وفي القاموس المحيط، الَرض: الدق والحِرش، ورَضْرضَه: كسره. والحجارة تترضرض: تتكسر.
رِضَخ	فلان رَضَخَ فلاناً: إذا تصارع معه وأوقعه أرضاً. ورَضخَ الماعون: ألقاه بشدة على الأرض وهشّمه. وفي القاموس المحيط، الرَّضْخُ: كسر الرأس. والرضْخ: هو: الشدخ والدق.
رَطْرَط	المَرْطَرَط: الشيء اللين الطري الذي يتثنى ولا يستقر على حال. وفي تاج العروس، والرِطْرَاط: الماء الذي أسأرته الإبل في الحياض نحو الزَّجْرج وهوالماء الذي يختر.
رِطل	عيار انجليزي يُعرف بالباون، يعادل ٤٣٥ غراماً، وكل خمسة أرطال تعادل أوقية. استعمل في الكويت من عام ١٩٣٦ وحتى عام ١٩٦٤، ثم استبدل به الكيلو. والغالب أصله عربي، فقد جاء في القاموس المحيط، الرَّطْلُ ويكسر: اثنتا عشرة أوقية، والأوقية: أربعون دِرْهَماً، واللفظة مستعملة في بعض الدول، وإنما أوردتها لكون أصلها في الغالب عربي.



رَطَن	الرطانَة والرطِينَة: التكلم بلغة غير العربية، وغالباً ما تكون غير مفهومة للسامع، كأن يتكلم الفارسية وغيرها من اللغات. وفي جمهرة اللغة، الرَّطنُ والرَّطانة: من قولهم: تَراطَن القوم بينهم: إذا تكلموا كلاماً غير مفهوم بلغتهم، وأكثر ما يخص به العجم والروم. وفي القاموس المحيط، الرَّطانَةُ ويكسر: الكلام بالأعجمية ورَطَنَ له وراطَنَهَ: كلمه بها.
رَغْبُوب	الرَّغْبُوبة والرَّغْبوب: الشابة الجميلة البيضاء، التي تحوي الحسن كله. وفي تاج العروس، والرَّغْبُوبَة: الطويلة، والجمع رعابيب وجارية رَعْبُوبَة ورَعْبُوب بضمهما: بيضاء حسنة، رطبة حلوة، وقيل هي البيضاء فقط.
رَعَص	رَعَصَّه: شدّ عليه بقوة. كما يطلق على الزحام الشديد: مرَاعَص. وفي تاج العروس، رَعَص: انتفض. والرَّعْصُ: الهز والجذب والتحريك. يقال: رَعَصَه: إذا هزه وحركه. وفي جمهرة اللغة، والرَّعَصُ من قولهم: ضربه حتى ارتعص أي التوى من شدة الضرب وارْتَعَصت الحية: إذا التوت. والرَّعْصُ: شبيه بالنفض، رعصت الريح الشجرة: إذا نفضت أغصانها.
رقَاق	الرقاق: خبز رقيق جاف يؤكل مع الحليب، ويعمل منه "التَشْرِيب" الثريد في شهر رمضان المبارك. وفي جمهرة اللغة، رككت الشيء بيدي: إذا غمزته غمزة خفيفة لتعرف حجمه، فهو مركوك ورَكِيك. وفي القاموس المحيط، الرِقاق:الخبز الدقيق، الواحدة رِقَاقَة، والجمع: رِقاق.



رِكاية	الرِكاية والجمع: رِكايا: المزارع التي كانت تنتج الفواكه والخضروات ونحوها، وأكثر ما تستعمل هذه اللفظة عند أهالي جزيرة فيلكا حتى منتصف الستينيات من القرن الماضي حيث اندثرت آخر مزرعة للفواكه والخضار في الجزيرة. واللفظة فصيحة مأخوذة من الرَّكيَّة وهي البئر التي تسقى منها المزرعة. ومن باب إطلاق الجزء على الكل فقد أطلق اسم "الركاية" على المزرعة كلها وهي فصيحة.
رِكاية	الرِكاية والجمع: رِكايا: المزارع التي كانت تنتج الفواكه والخضروات ونحوها، وأكثر ما تستعمل هذه اللفظة عند أهالي جزيرة فيلكا حتى منتصف الستينيات من القرن الماضي حيث اندثرت آخر مزرعة للفواكه والخضار في الجزيرة. واللفظة فصيحة مأخوذة من الرَّكيَّة وهي البئر التي تسقى منها المزرعة. ومن باب إطلاق الجزء على الكل فقد أطلق اسم "الركاية" على المزرعة كلها وهي فصيحة. وفي القاموس المحيط، والرَّكِيَّةُ: البئر والجمع ركايا ورُكى، ورَكى: بمعنى حفر وأصلح والمَرْكُوَّ: الحوض الكبير، قال الشيخ عثمان بن سند المولود في جزيرة فيلكا عام ١٧٦٦م: وهو البحرو الملوك الرِكايا وهو التاج والملوك الوشاحِ والرُكيةُ تستعمل في اللهجة المحلية بهذا المعنى ، وجمعها ركايا.



رَقّي	وتلفظ القاف كافاً فارسية: البطيخ الأحمر بلهجة أهل الكويت وجنوب العراق. وأصل اللفظة كما يقول الأستاذ عبود الشالجي في الكنايات البغدادية: سمي بهذا الاسم نسبة إلى: الرِقة، وهي كل لسان رملي يغمره الماء ثم ينحسر عنه فينتج أجود أنواع البطيخ الأحمر، فأصبحت النسبة اسماً له. وجاء في تاج العروس: أن أهل العراق يسمون البطيخ الشامي الرَّقي لأنه يأتيهم من جهة الرَّقة والرِقَّة: محافظة بالجمهورية العربية السورية، وتقع على الضفة الشرقية لمجرى نهر الفرات وكانت مصيفاً للخليفة العباسي هارون الرشيد.
رُمة	نقول في عاميتنا: "دَاس برِمتِه" أي ألقاه أرضاً وداس عليه، بمعنى أهانه. وفي القاموس المحيط، والرِّمَةُ: العظام البالية. فكأنما المراد أنه داس عظامه وكسرها، كناية عن الإهانة والإذلال.
رَنْق	الرَّنْق: الصبغ وتلفظ القاف كافاً فارسية. والجمع أرناق، وأحسب اللفظة مقلوبة من الفصيحة: الرَّقَن. ففي جمهرة اللغة الرَّقَن: وهو التلطخ بالزعفران وما أشبه. يقال : ترَقَنَّت المرأة وهي مُترقِنة، والرِقان: الزعفران. أو من " الرَنَق: وهو الأرجح. ففي جمهرة اللغة، والرَنَقُ: الماء والكدر. رَنَق الماء يرَنقُ رنقاً وهو ماء رَنِق. وفي الحديث: أدركت صفوها وفت رنقها.
روشِنَة	الروشِنة: كوة أو تجويف غير نافذ في جدار الغرفة، كانت تستعمل قديماً لوضع أدوات الزينة والأواني الصينية والزجاجية. وفي القاموس المحيط، الرُّوشن: الرف أو الكوة، مُعَرَّبة قديماً عن الفارسية.



زَهَش	نوع من الحلوى الشعبية القديمة لازال الإقبال عليها مستمراً، تمتاز بأنها ناعمة وهَشَة وحلوة المذاق غير متماسكة جيداً. لعلها من الفصيحة: زَهَش. ففي جمهرة اللغة: الزَهش من قولهم: رجل زَهيشُ العظام إذا كان دقيقها قليل اللحم. وسهم زَهِيش: مرهف، رقيق؛ قال امرؤُ القيس: برهيش من كنانته كتلظي الجمر في شرره وأقول: التسمية آتية من كون هذا النوع من الحلوى يمتاز بالنعومة والرهافة والهشاشة، لذلك أطلقت هذه التسمية.
رَيَّش	يقولون: فلان مرَّيش: بمعنى ظاهرة عليه آثار النعمة، أحواله حسنة، يملك أموالاً وعقارات ونحوها. وفي جمهرة اللغة لابن دريد، وتَريَّش الرجل: حسنت أحواله. وفلان يُريشني رَيْشاً: إذا استبانت منه عليك حال حسنة. والرِياشُ: الحال الجميلة. وأعطاه مائة بريشها اختلف في هذا. قال الأصمعي: بريشها بمعنى بمالها. وقال أبو عبيدة: كانت الملوك إذا أَحْبَت حباءً: جعلوا في أسنة الإبل ريشاً ليُعْرف أنه حِباء الملك. ومن هنا جاءت هذه اللفظة.
رَيغَة	الرَّيغة: الماء العكر المختلط بالطين من جراء سقوط المطر وغَير ذلك قال ابن دريد في الجمهرة: تَروَّغ إذا تمرغ في التراب، لغة يمانية.





كثيراً عشقتُ الحياة

شعر: تميم صائب
(الكويت)

هو العمرُ يفلتُ كالرملِ في الكفّ..
لا شيءَ يوقِفُ هذا الرحيلَ..
ولا شيءَ يجمعنا حين يهوي الفراقُ كمطرقةٍ
فوق رأسِ ابتساماتِنا..
فَرَّخ الليلُ..
ماذا لدينا لنهزمَ غيلانَهُ؟!
مرحباً أيّها العابرون إلى الصُبْحِ..
إنَّ الرسالة في الجَيْبِ..
مُرّوا رويداً لأُرسِلَها
واكسروا حاجزَ الخوفِ مما سألقى ببعضِ الحديثِ..
كثيراً طلبتُ من الموتِ أن يترجّل عن ناقتي
ريثما يبلغ القلبُ واحتَهُ المشتهاةْ
كثيراً عشقتُ الحياةْ
وأطلقتُ في ريحها طائراً
كان يطوي جناحيه تحت جناحي
فأُرضِعُهُ ما بصدري من الأغنياتْ
كثيراً تسلّقتُ
حتى أرى ما أرى من فضاءٍ

وشرَعتُ أبوابَ أفقٍ لقلبي
لتلعبَ فيه فراشتُهُ
مثلما يلعب الصِّبْيَةُ الفَرِحونَ
على شاطئ النهرِ
في مُدُنٍ جمَّلتْها القصيدةُ والذكرياتْ
وعلَّقتُ ساريةَ العَينِ
فوق سفينة هذا المدى
وامتشقتُ جهاتي لأفتحَ كلَّ الجهاتْ
كثيراً عشقتُ الحياةْ
تعلَّمتُ حين اكتشفتُ العنادلَ
كيف تصير اللغاتُ غناءً
وكيف يصير الغناءُ لغاتْ
وفي برزخٍ من خيالي
أذِنْتُ لنفسي بأن تلتقي بالخطيئة وجهاً لوجهٍ
لأحفظَ عن ظَهْرِ قلبٍ حَكايا الخطيئةِ
وفي البالِ ما خَطَرَتْ فِكرةٌ
أن أسجِّل للآخرين الوصيةَ
كيلا تراها المنيَّةُ عندي فتدنو
لديَّ من الشِّعرِ
ما يجعل الموتَ يبدو هزيلاً ليهزمَني
كلما جاء نازلْتُهُ وأنا أمتطي فَرَس الكلماتْ
كثيراً عشقتُ الحياةْ
خلوتُ إلى الحبِّ فيها طويلاً
يعلِّمني الأبجديَّةَ في غَزَلٍ ناعمٍ.. فاضحٍ
راشدٍ.. جاهلٍ
ليس أجمل- مهما بلغت من العلم-
من أن توسَّخ بالحبر (مريولةَ) الدَّرْسِ

فـي حضرةِ الحبِّ
كنْ دائماً طالباً عنده
وأَعِدْ إن فشلْتَ امتحانَكَ في صفِّهِ
واستعنْ بالبراءةِ فيكَ إذا خذلَتْكَ الإجابةُ
إنّ البراءةَ ذروةُ ما تشتهي الكائناتْ
تعلَّمْ..
تعلّمْ من الحبِّ أسرارَهُ
إنّه ينفخُ الروحَ في النايِ..
يجعلُ ألحانَ قيثارةِ الرَّجُلِ الصَّدِّ
مزدانةً بالبهاءِ.. ومُتْرَفةً بجميلِ الصفاتْ
كثيراً عشقتُ الحياةْ
ففي ضحكةِ الطفلِ ما يأمرُ القلبَ
أن يترنَّحَ مستمتعاً بالسقوطِ
إلى شَفَقِ طيِّبِ الحضْنِ..
أوكوكبٍ نائمٍ قربَ غمّازةِ الأُحجياتْ
وفي الأرضِ ثمّةَ ما يدفعُ الأنفَ
كي يتنشَّقَ روحَ العبيرِ الملفَّعِ في وردةٍ
عند شطِّ الفراتْ
كثيراً عشقتُ الحياةْ
ويا بحْرُ تفصلُني الآن عمَّنْ أحبُّ
أراهمْ ينامون فوق سريرِكَ
كم يخدعُ الملْحُ عينَ المُحبِّ..!
وكم يخدعُ الشوقُ قلبَ المُعنَّى!
يريهِ من الوهمِ صفصافةً
جذورُها يلعبُ الموجُ فيهِ
وأغصانُها ظلَّلَتْ عاشقَيْنِ:
أنا وملامحَ ليستْ تبينُ



ضبابيّةَ الوجنَتَين.. غماميّةَ النَّظراتْ
كثيراً عشقتُ الحياةْ
نما اسمي بها
كنتُ طفلاً قد لّلني الآخرونُ بأسماءَ أخرى
صِباي أضاف ليَ اْبناً يوقِّرني
قبل أن يولدَ اْبني الحقيقيُّ..
ثمّ أضافتْ علومي صفاتٍ لاِسمي
وشِعري أضافَ..
فمنْ منهمُ سوف يختار موتي إذا جاءَ..؟
هل يُدرك المُوت أنّي
سأبقى على الصَفَحاتْ؟!
وأنّي أعيدُ أبي من جديد إذا ذكروني
وكنْيةَ عائلتي
واْسمَ مَنْ أنجبتْ مَنْ أُكنّى بهِ
ربّما لم أهِبْ لحياتي حياةً
ولكنني قد وهبْتُ لمَنْ هم إلى جانبي بعضَها
إذ يجيءُ المماتْ
كثيراً عشقتُ الحياةْ
مراحلُ عمري بها
عشتُها لحظةً لحظةً
ثمّ حين نما شارباي خفيفاً
مضيتُ إلى عالمٍ آخرٍ من جَمالٍ
ومن نكَدٍ في السياسةِ واللّعَناتْ
وكنتُ..
إذا صفّق الناسُ لي
وأنا خلف منبرِ شِعري
أرى الأرضَ أوسعَ مَما عليهِ..

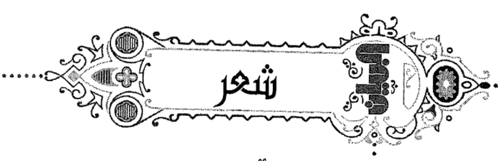
ولم تَكُ أوسعَ
لكنَني في العبارةِ أحتاجُها هكذا
كي أرمِّم حولي وجوداً تهالَكَ حين انهزمْنا
إلى ما وراء القنوطِ..
وفي جبلٍ من مشيبي
نصبتُ اغترابي على سفْحِهِ خيمةً
فارتمتْ مُدُنٌ في عيوني
ولكنّها في خيالي تسامَتْ
فصرتُ أراها بلحن المغنّي، وصوتِ الحُداةْ
كثيراً عشقتُ الحياةْ
بكيتُ على عشبها
حينما اعشوشبَ العشقِ فيَّ..
كأنّي غمزْتُ بمهمازةِ فَرَسَ القلبِ..
حتّى تسابقَ ريحاً
وتُدرِكَ ماءَ الينابيع خوفاً من الغَدِ
يومَ تغيض الينابيعُ قبل ارتوائي
ويومَ أصيرُ عليلاً
فيصبح طعمُ الزُّلالِ
-كما قال لي شاعرُ الدّهرِ-
مُرّاً بحلْقي
وتضحكُ عكّازةٌ في يدي من عروقِ يدي
وارتجافِ الحروفِ التي بعد ياءِ النداءِ
بصوتي الهشيميِّ في آخر العمرِ
حين يعودُ بقطعانِهم في المساءِ الرُّعاةْ
كثيراً عشقْتُ الحياةْ
على الرغم ممّا أساءتْ إليَّ
على الرغم من أنّها مَرّةً خنقتْني

وأخرى كوَتْني
وثالثةَ علّقتْني بأنشوطةٍ
كي تُشَمِّتَ بي مَنْ تشمَّتُ..
يا وقتُ، هل أنتَ أيضاً شمتَّ؟!
فضيّعْتني في دروبِ الشَّتاتْ
كثيراً عشقتُ الحياةْ
ضحكتُ كثيراً بها
رقَّصَتْني على دفْقِ إيقاعِها
دفأتْني بجمْرِ مواقِدِها.
كثيراً عشقتُ الحياةْ
أخاطب نفسي أمام المرايا:
- أين أنتَ
من نُدبةٍ في جبينِكَ
قد وشَمَتْها حَصاةٌ
رمتْها يمينُ أخيكَ الذي اغتاظَ
من لعبةٍ صنعتْها يداكَ
رأيتَ دماءَكَ..
ثمَ رأيتَ دماء رفاقكَ في حارةٍ
أصبحتْ ساحةً للمعاركِ
بين فريقين كانا صديقين قبل ثوانٍ
تذكّرتَها الآنَ..
فالآنُ يصلُحُ أن تتذكّر شيئاً كهذا
أمام المُشابِهِ في دُوَلٍ
أرضعَتْنا اختلافاً يجرُّ خِلافاً
وغذّتْ بنا شهوة الضدِّ..
صرت سليط الرصاصِ معي يا أخي
آهِ لو عدْتُ طفلاً



وعدْتَ كذلك تقذفُني بحَصاةٍ
رضيتُ أنا - أمس - يا سيّدي بالحصاةْ!
فماذا تغيّر كي يتحوّل هذا الحصا
في يديك إلى بندقيةِ موتٍ؟!
وماذا تغيّر حتى تصير الدماءُ مجرّدَ لونٍ
نخرْبِشُهُ فوق لوحةِ أعمارِنا الذّاهباتْ؟!
كثيراً عشقتُ الحياةْ
فلا تظلم العِشقَ في مهجتي يابْنَ أمّي
فأكرهَ هذي الحياةْ
كثيراً عشقتُ الحياةْ
يقولون:
أُقْصيتَ عن أرضها المستعدّةِ للخِصب..
لا خِصبَ ساعة بنى الطغاةُ
قصوراً رخاميّةً من جماجِمنا
ويمدّونَ سُجّادَهم من جلود المساكينِ..
لا خِصبَ ساعةَ تصبح سيقانُنا البائساتُ
ركائزَ للشُّرُفاتْ
ولا خِصبَ لا خِصبَ في الأرضِ
حين يعود الحَمامُ إلى عشِّهِ
فيرى بيضَهُ تحت نابِ الثعابين يُهْرَسُ..
لا خِصبَ إذْ يؤخَذُ الطيّبون
إلى ساحة الشَّنْقِ بالشُّبهاتْ
ولكنني رغم هذا أحبّ الحياةْ
لأنّ الطغاةَ يموتون مثلي ومثلكَ
ثم يُهالُ عليهم تُرابٌ
ودودُ التراب سيأخذ ثأرَ المساكين منهمْ
ويأكلُهم عَفَنٌ كي يفسّخَ أجسادَهم

ليعودَ لنا الخصبُ في الأرضِ..
هذا التلاقحُ بين العدالةِ والظُّلم أمرٌ عجيبٌ
فكيف إذاً لا أحبّ الحياةَ
وفيها من الموتِ ما يُنصف الطيّبينَ
وفيها من الماء أكثر ما لديها من الفَلَواتْ
كثيراً عشقتُ الحياةْ
غنمتُ بها ما غنمتُ
وجدتُ خريطة كنزٍ إلى الذاتِ..
جوهرةٌ في الممرِّ..
ولؤلؤةٌ تحت حائط كينونتي
ذَهَبٌ أحمرٌ في عروق صخوري
فكيف سأرضى إذاً بالفُتاتْ؟!
كثيراً عشقتُ الحياة
فيا رملُ خفِّف هروبَكَ من راحتي
واتّئدْ لو قليلاً
لألتقطَ النجمَ في الأمنياتْ
وألتقط النجم إذ يتوارى وراء المعاني
وأنثرَهُ في سمائي
دليلاً إلى معجم المُفرداتْ
كثيراً عشقتُ الحياةْ
لأنّي أطوِّعُ للقلبِ ما في الحياةْ



بسيطٌ كصباح الخير

شعر: عقيل عيدان
(الكويت)

قلبُهُ الطفلُ
مازال يذكرُ عصفورةً،
كان يفتح شبّاكَهُ فَتَحطّ على مَهلٍ،
تتقافزُ في الضوء.
رُوحه تتقافزُ في فرحٍ،
وتطيرُ،
تطيرُ،
تحطُّ على غيمةٍ.
روحُهُ الآن موصولةٌ بالحقولِ،
وبالسارحين.
وخاطرُهُ مُنْتَشٍ
كفراشٍ بلونِ الصباحِ الدفيءْ.
هو هَمّ ثقيلٌ على القلبِ
أن يتحيَّنَ عصفورةً لا تجيءْ
كان يفتح شبّاكَهُ فتحطُّ على مَهلٍ،
تتقافزُ في الضوءِ

آمنةً،

أمنهْ.

مهمة مقدّسة

كوبُ ماء ترتوي النفسُ به

ورغيفٌ

كُلُّ ما يبغي الجَسَدْ

وهوىً يبذُرُ في أعْمَاقِنا

قلقَ اليومِ

وأحلاَمَ الأبدْ

هذه صَبْوتُنا، مُسْرَجةٌ،

تتسامى

فوق أوجاعِ الصَّفَدْ

فاحملُوها حيثما كانَ لنا

رئةٌ تعطي

وميقاتٌ يُعَدْ



من مذكرات شجرة

شعر: د.محمود المنلا
(سوريا)

١

على جسدي
نقوشٌ للمحبّينَ الذين تفيَّؤوا جذعي
تواريخُ.. وأسماءٌ.. وآثارٌ من الدمعِ
وكلَّ مغيبِ شمسٍ..
تحفرُ الأشواقُ عشرةَ أسهمٍ جُدُدِ

٢

على جسدي
عباراتٌ محفَّرةٌ بمفتاحِ
((هواكِ ضياءُ عيني..))
((أنتَ يا عمْري.. وأفراحي))
((وبعدكِ.. أيُّ حبٍّ مستحيلٌ..))
((أنتَ محبوبي.. إلى الأبدِ))

٣

على جسدي

تواريخُ لأشواقٍ..

مواثيقُ لعشّاقٍ..

فأينَ هُمُ ؟؟

ألم يتبقَّ مِن أحَدٍ ؟؟

فمَن ملُّوا..

ومَن خانوا..

ومَن قالتْ : ((أعودُ غداً))

ولم تعُدِ

ومَن تركَ البلادَ..

ولم يودِّع مَرْأةً آوَتهُ في الكبِدِ

٤

على جسدي

كلامُ الحبِّ لم يُفِدِ

ونقْشُ الشوقِ لم يُفِدِ

وذكرى الدمعِ لم تُفِدِ

ولم تكنِ الوعودُ سوى كتاباتٍ على الزبدِ

ولم يتبقَّ من كلِّ الحكايا..

غيرُ ندْباتٍ على جسدي.



عَزاءٌ لِنسَاءِ الخَليج

بقلم: أحمد الواصل
(المملكة العربية السعودية)

لا نساءَ في الخليج
ينتظِرْنَ لُؤْلُؤة.
-لا جمْرَ في العيوْن،
لا وعودَ هِيلِ يا مَال،
انتهتْ تلْكَ الرئةْ.
-و لي هوًى
عذابُهُ أميْن.
لن تقولَ امْرأة:
"رَاحَ غَوَّاصُوْنَ
مَا عَادَ أحَدْ.
لوَّحتْ أحْزَانُهُنَّ جَهْراً
فَلا البَحْرُ انْحَمَدْ!."
-كيف تولى جارحي،
دون احتمال الصبْر في الظنوْن؟
"لو خمرةُ الأعذار..تكفينا السؤْال
لو (سدرةُ العشاق)*
تُدْني غايةَ الفنوْن!
فالدَّمُ اسْوَدَّ في أرْضِنا

ها شراعاتٌ عائدَةْ
إنما وحْدَها.

-أين اكْتمال
الجُرْح..؟

الشِّباكُ تعودُ
بإعصارٍ جاءَ الخليجَ
الشباكُ حزينةْ
و النساءُ..

-لا نسيانَ في السكوْن
ها طائرالولهْ
أقْصَتْه آمالي..!

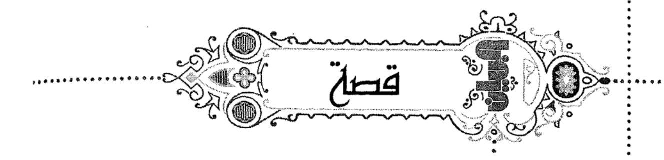
أيُّ غوْص..!؟
منذ آمالِ امرأةْ؟
..
..
لم تُجْد إشارةْ
تُرْهفيْنَ الفَأْلَ،
فَهَل عَادَ بَحَّارةْ؟
!..
!..
آه ماذا عاد؟
نهَّامٌ علَى خَشَبَةْ
يحْتَضِرْ
يحْتَضِرْ

-..انتهى
هذا الهَوَى،يخوْن!

---

*إشارة إلى:"سدرة العشاق-١٩٧٦"،شعر:مبارك الحديبي،لحن:غنام الديكان،غناء: شادي الخليج.





رجل الثلج يتزين بعقد الياسمين

بقلم: جميلة سيد علي(*)
(واشنطن)

بالأمس أنهيت امتحانات الفصل الدراسي الخريفي مثلما يطلقون عليه في بلاد العام سام. في خطوات متطايرة أقرب إلى التحليق في الفضاء سابقت نفحات الهواء البارد إلى سيارتي أكاد أغوص بحذائي الجلدي ذي الرقبة الطويلة في أكوام الثلج المبعثرة في ساحات الجامعة و حدائقها و مواقف السيارات فيها.

تدثرت بالشال الصوفي السميك و القفازات الأنيقة كي أعلن للشتاء القارس في هذه البلاد البعيدة عن حضن بلادنا الدافئ أني باستقراري هنا ولو لفترة بسيطة استطعت التأقلم مع هذا الصقيع بل وتمكنت من الحياة بسعادة لأني أضفت لجسمي و روحي درعاً واقياً من الحب و الأمان.

ما أن استقريت خلف المقود حتى بعثرت كتبي و دفاتري، ساعات سهري وأوراق أبحاثي و محاضراتي، وحتى ملاحظاتي المدونة لفصل دراسي كامل على الكرسي الخلفي للسيارة.

– هييه ! لقد بدأت الإجازة، صرخت داخل الصندوق الحديدي ذي النوافذ الزجاجية المتجمدة كطفلة في نهاية أسبوعها الدراسي الأول، ثم تابعت حديثي لنفسي همساً

(*) عضو في الرابطة وتقيم في الولايات المتحدة حالياً وتتواصل معنا عبر هذه الأحرف.

- لقد بدأت عطلتي الشتوية الحبيبة إلى قلبي، ليس لأن ورقة الامتحان الإلكترونية قد تم إرسالها للبروفيسور الوقور ذي النظارتين السميكتين و الابتسامة المتزنة ولكن لأن أرانبي الصغيرة البنية الجميلة ذات الذيول المستديرة المزركشة التي كنت أتسابق معها في منعطفات حدائق الجامعة كل صباح قد اختبأت في أوكارها، لم أعد أراها منذ أن اشتد البرد في موسم الامتحانات، لابد أنها تنعم بالدفء الآن بعد أن سدت العاصفة قبل يومين منافذ جحورها بركام الثلج المندوف الناصع مما أسدل لها ستاراً سميكاً و منيعاً في وجه عصف الرياح الباردة ليبقي لها أوكارها دافئة زاخرة بالطعَام و الحب.

دخلت منزلي، مخدعي الدافئ، حيث رصت قوارير عطري وورود مزهرياتي، عقود زينتي و أساور خيلائي فوق أدراج الزينة و بين طيات المفارش الفاخرة المكشكشة. غلفتني حرارة الموقد الذي أشعلت فيه الأخشاب العطرية منذ الصباح قبل مغادرتي إلى الجامعة. تحررت من المعطف السميك و تبعاته، حررت أطرافي كلها من القيود التي تكبلها باسم التدفئة الصناعية، بعثرت جدائلي الملونة و سكبتها نهراً ذهبياً لا يتجمد أبداً مهما اشتد البرد، تيار متدفق من النجوم اللامعة صيف شتاء، تبعث في أطراف أنامل من يمسها خدراً لذيذاً يتمنى معه ألا يكف أبداً عن العبث بهذه الأوتار السحرية التي ينبعث من تمازجها ترنيمات دافئة، نوتات عطرية و أطياف مبهمة من اللذة غير الحسية تحلق بمن يتعلق بها إلى فضاء السعادة المترامي الأطراف، إلى مساحات الأحلام الشفافة اللازوردية التي تتخللها أجراس اليقظة الموسيقية تصدح في دنيا الحقيقة الواعية.

" أرسلت أصابعي لتعبث بجميع قنوات أجهزة الاتصال السلكية و اللاسلكية، المحلية و العابرة للقارات. بل و إلى أبعد من هذا أرسلتها لتعبث بمفاتيح الأقمار العابرة للكواكب و المجرّات و لكن العبث دوماً لا يجدي. هكذا كانوا يقولون لي عندما كنت صغيرة و إنها لمقولة صادقة حقاً إذ لم يجد عبثي بأي قناة لتحقيق التواصل مع دقات قلبك. لعل قلبك لم يرغب بالاتصال بي أو لعله قد فقد الوسيلة ! ترى هل عبثت أصابعك أنت أيضاً دون جدوى؟ ما رأيك أن نبتعد عن العبث كلانا؟ نريح أصابعنا و قلبينا و نبحث عن وسيلة اتصال سريع قد تكون بين عينينا!!". طويت سجل مذكراتي الوردي على هذه العبارة، لم أستطع أن أدون بعدها تنهداتي الحارة.

الليل يرخي أهدابه الكحيلة على عتمة أمسياتي الباردة في الغربة بعيداً عنك، حتى و إن التصقت بالمدفأة. تناولت أقلامي الملونة وعلى قصاصة منفصلة بدأت



برسم ملامح صورتك لتكون معي مهما افترقنا. لم أستعمل سوى لونين فقط، الأسود، أرسلته بحنان دافق ليجسد لي المقلتين و الشعر المسترسل أما اللون الأبيض فكان وسيلتي لتشكيل الوجه البدري و القلب الثلجي.

-تك- تك- تك، أصوات طرقات خافتة خلت أني أسمعها على نافذتي في هذا الليل الناعس. حتى قططي الثلاث الصغيرة تلذذت بدفء حرائقه فرقدت في سلتها الخشبية مفترشة اللفائف القطنية الملونة و كأنها هي التي أنهكها طول السهر و جهد الاستذكار بعكسي أنا التي أسلمني فراغي من الدراسة لطيف رسمك المحبب الذي لا يجتمع مع النوم أبداً.

تك- تك- تك، توالت الدقات مرة أخرى، خفيفة متسارعة و خافتة. وضعت أقلامي، قصاصاتي و مذكراتي على السجادة الوثيرة بين سلة قططي الصغيرة الوديعة و شمعتي المضيئة. هذه الشمعة التي أهدتها لي صديقتي الغربية التي تعودت أن توقد شمعة مباركة تحيي بها ذكرى تقديسها لمبعث إيمانها في كل عام، و لمتانة صداقتنا فقد شركتني في شعائرها فأصبحت أستضيء بنور شمعتها في هذا الوقت من كل عام أيضاً. أزحت الستائر الثقيلة عن النافذة، حدقت في العتمة المترامية، لم أجد ظلاً يوحي لي أنك تطرق نوافذي بل وجدت ثلجاً مندوفاً ينهمر من السماء بصمت يلف الكون. عجبت لأملي الذي لم ينقطع يوما في أنك ستطرق بابي كيف صور لي هذا الأمل أن ذرات أحاسيسك المتجمدة يمكنها أن تنقلك إلي؟

عدت إلى أريكتي أسترجع ذكرياتي معك في الوطن المشمس، حرت في تفسير قدرتك على إبقاء عواطفك مجمدة وسط لهيب الصحراء. أسرني توالي الصور الغالية في مخيلتي، قيدني في مكاني، أفقدني إحساسي بالدقائق و الساعات. طيفك الحبيب ملك جوارحي رغم سنوات الفراق.

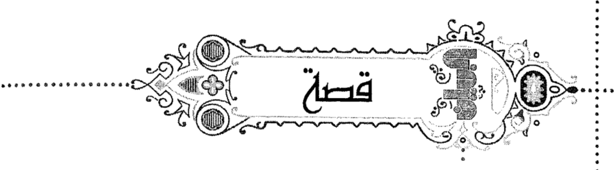
لم أجد بداً من الابتعاد عنك بعد أن فشلت جميع رسائلي المنمقة في صهر عواطفك لتتضح العينان السوداوان بمشاعر الود و الوئام بدلاً من ذلك الجمود اللامتناهي و الانتظار للاشيء. أنبتت ذكرياتي الوالهة غصناً للياسمين بين أصابعي، تسلقته في دنيا الأحلام إلى حديقة الورود الزاهية فغطتني بوشاح عطري أخاذ أخلدت تحته لسكون أبدي.

تك- تك- تك، انبعثت الأصوات هذه المرة أقوى من السابق، رفعت جفني الثقيلين من النعاس الذي خدره أريج الياسمين. مع توالي الطرق تبينت مصدره منبعثاً من باب المنزل. أشعة الشمس المتسربة من بين الستائر السميكة أفهمتني



أني في ساعات الصباح الأولى ليوم مشرق بهي. أمام باب المنزل تماماً تفرق صغار الحي الغربي الذي أعيش فيه بعد أن جمعوا ذرات الثلج المنهمر طوال الليل ليشكلوا بها رجل الثلج البارد ذا القلب الأبيض الصقيعي تركوه على بابي هدية لي بعد أن فهموا منه أنه يبحث عني.

حدقت في العينين السوداوين لرجل الثلج، لم أشعر ببرودتهما، رفعت بصري إلى الشعر الأسود المرسل فوجدتني وجهاً لوجه مع مذكراتي و قصاصاتي، مع أقلامي و ألواني. حرت في تفسير كيفية انتقال الدفء عبر الجليد و في إمكانية مزج الوطن المشمش ببلاد الزمهرير. تفرست في الوجه البدري وقد علته ابتسامة وضاءة فتيقنت أن صقيع الدنيا كلها لا يمنع طائراً مهاجراً من الوصول إلى عشه الدافئ. بادلتك الابتسام و أنا أعلق بسعادة غصن الياسمين المزهر في عنقك الحبيب.



نيران المجنون

بقلم: عبداللطيف الزكري
(المغرب)

كانت النيران الملتهبة تزداد استعاراً، والمجنون يغذيها بأعواد يابسة جديدة، ويلقي فوقها الحشائش والأوراق . وكان هذا العمل يفرحه ويطربه، فكلما اشتدت النيران التهاباً ازدادت قهقهاته بصوت عال، كان يجلس حول النار وحده . تتراقص ظلال النيران على وجهه المتسخ . رأيته فوقفتُ أتأمله، كان يدهشني بلغته العربية الفصيحة التي يتكلمها وكأنه يلقي عن ظهر قلب خطبة سياسية، عادة ما كان يدعو جمهوراً شبحياً من حوله إلى التصويت على اسمه في الانتخابات، ولم يكن ثمة جمهور ولا انتخابات، لكنه هكذا كان يفعل . وكنت أسجل في دفتر مفكرتي بعض أقواله السياسية: (خذوا حذركم فقد اختلط الحابل بالنابل، وتمييز صالحكم أمر ضروري) .. (خذوا حذركم صوتي يعمل على تحقيق طموحاتكم وأمانيكم) .. وهكذا .. هكذا .. في جمل متتابعة مترادفة يلقيها كأنه يحفظها عن ظهر قلب . وكان مشهده وهو يخطب والنيران تلتهب يثيرفضولي ويدفعني إلى أن أمثل جمهوره المفترض...

ذات مرة شرع يخطب بصوت عال، وهو يسب خصومه المتخيلين، وكان هذا السباب مزيجًا من الدارجة والفصيح.. لم أجرؤ على المكوث قبالته، أسرعت الخطا وأنا أفكر في حقيقة أمره وسبب جنونه، وكنت قد سمعت كثيرا من الناس يتداولون فيما بينهم قصة جنونه، فمنهم من يقول بأن المخزن استولى على جميع أملاكه من الأراضي ليحولها إلى سد، ومنهم من يقول إنه كان في أوروبا متزوجاً نصرانية وهي التي دفعته إلى الجنون، ومنهم من يقول بأنه أفلس في تجارة كبيرة كان يديرها بمدينة فرنسية، وقد كثرت هذه الأقوال وذاعت وشاعت بين الناس . لكن المجنون ظل مجنوناً ولا أحد كان يسعفه .

أما اليوم في هذا النهار البارد، أغرتني نيران المجنون بالاقتراب منها للتدفؤ. رحب بي المجنون (أهلا بك في فيلتي) قال، مددت يدي أسلم عليه فسلم كأي عاقل . بعد لحظات من ذلك شرع يتحدث إلي عن حاله وكيف يعيش في غنى باذخ، يحيط به الخدم والحشم . طلب مني أن أحدد المشروب الذي أريد ليحضره خدمه، قلت بصوت خفيض عصير برتقال، صفق بيديه وخاطب الفراغ من حوله : (عصير برتقال لصديقنا علي)،

هكذا سماني . سعدت كثيراً لأن المجنون لا يزال على شيء من الأدب، بقيت معه قليلاً ولما تدفأت انصرفت وأنا جد مسرور .

ومرت أيام، دون أن أرى للمجنون أثراً . غاب وترك فجوة في حياتي، فقد كنت تعودت على الاستمتاع بمنظر النيران الملتهبة التي يشعلها . وذات مساء رأيته قد عاد لمكانه ونيرانه . ترددت في البدء أن أسأله عن سر غيابه، لكني ساءلته بعد حين، وكم كانت دهشتي كبيرة وهو يخبرني أنه ذهب لحمام مولاي يعقوب، كي يغسل عنه أدرانه، وحقاً كان، فقد بدا لي وسيماً أنيقاً حتى وهو في ثيابه الرثة . أصبح رأسه حليقا لا شعر فيه، بدا أنيقاً صامتا لا يقول شيئا، فأثرته كيما يتكلم لكنه أصر على الصمت في هذا المساء .

ومضت الأيام والمجنون يلهب النيران وهو صامت، إلى أن فاجأني ذات يوم وهو يلهج بكلام كثير فصيح متشعب، لا رابطة بين أجزائه : (الحمق . قالوا الحمق . نسوا أمهم الحمقاء . أنا برلماني . أمي معلمة . أبوهم باع البلدة . الثمار ناضجة . لم آكل منها . سقطت التفاحة على رأسي . سال دمي . كل دمائي مرهونة في البورصة . البطيخ . البطيخ . لا طعم له . ما آكله مر . سافرت إلى أوروبا . تركت رأسي متدحرجا هناك في الشوارع الفسيحة . أوروبا . أوروبا . لست أدري متى ينتهون من الفيزا . الفيزا . الفيزا . أكلت هذا الصباح بطيخاً مراً . أين الموز ؟ من سرقه من فيلتي ؟ الغيوم لا تمطر . السياسة . السياسة . تعب كلها الحياة . شربت من ماء البئر . تتدفق المياه عكرة . لا يوجد شيء صاف . النار . النار وبئس القرار . النمر عيناه محمرتان . يتدلى العنب من سقف السماء . نهبوا عرق جبيني . نهبوا كل شيء دمي وأطرافي . كل شيء يتبخر حتى الحديد . اللعنة على أمهم . سرقوا أبنائي . أنا وحدي..وحدي..وحدي..وحدي . هذا العام سينتشر فيه الجوع . الجوع . متى تموء قطتي ؟ الموسيقى جميلة...) ظل يهذي هكذا دون أن ينتبه لوجودي . انصرفت دون أن أكلمه . رمقني وابتسم . تركته مبتسماً . وفي سري كنت أتساءل : أين يقضي لياليه في هذا الشتاء الممطر البارد ؟ ظللت لمدة أمر من قرب مكانه دون أن أكلمه، بيد أنه بادرني – في هذا اليوم الصحو الجميل – بالكلام، نادني : إبراهيم ! .. إبراهيم ! .. التفت إليه وقلت له : كنت تناديني باسم علي، هل نسيت ؟ ضحك مني بصوت عال وقال : – كل الأسماء تتشابه، ما يختلف هو بني آدم . قلت له : – لا! كل اسم له ما يميزه من غيره .

– قلت لك الأسماء متشابهة، انظر إلي أنا اسمي إسماعيل وأمي تناديني البشير وأنا أستجيب لها .

– هذا رأيك . أنا أرى أن اسم الشخص ينبغي ألا يتبدل . ما يتبدل هو الإنسان في أطوار عمره .

شرع يضحك مني، وهو يقول أنت على حق . لم يشعل في هذا اليوم النيران . وكان حليق الوجه، تبدو آثار الوسامة باقية فيه، كأنما لا تريد أن تزول رغم معاناة صاحبها . قدمت له شيئاً من الأكل ومنحته لباساً جديداً أنيقاً. أخذ مني كل ذلك وهو يضحك بصوت عال ضحكات تهتز لها أركان المكان .



الأرملة الصغيرة

بقلم: فرج مجاهد عبدالوهاب
(مصر)

حين دخلت عليها كان الحزن يرسم بمختلف ألوانه على قسمات وجهها الدائري لوحة الألم الدفين، ولكنها لم تستسلم.. لم ترضخ له فبدت شاحبة الابتسامة حين انفرجت شفتاها الرقيقتان وهمست بمودة صادقة

- أهلاً..

خيمت الكآبة على جلستنا، وسيطر الحزن، لامجال للهروب من المكاشفة..

كانت تجلس أمامي على دكتها الخشبية وقد أرخت كفيها في حجرها.. شعرت بمزيج من الحرج والخجل فقد غبت عنها أكثر من أسبوعين، والآن ها هي أمامي، رحت أتأملها.. هذا الوجه المتغضن الذي يشع نوراً. شعرها الذي كاد ينحسر عن فروة الرأس.. كان تقصره كلما طال ونزل على ظهرها.. لم يكن هناك وقت له في كفاحها اليومي الدائب.. رفعت يديها وسحبت الطرحة السوداء لتغطي هامتها وعقدت عقدة تحت ذقنها، ثم أسلمت كفيها من جديد في حجرها..

كانت على غير العادة حين أزورها في شقتها بعد أن جلست في البيت وتقاعدت عن العمل في الأسواق من أجل أن تربي أولادها بعد رحيل الزوج في حادث مأساوي..

كسرت حاجز الصمت وقلت مستنكراً: ما معنى هذا؟..

- لا شيء!

- كيف..

همست:

- هكذا أفضل

- لم أفهم..

- أقول هكذا أفضل..

لم أقتنع وسكت مرغماً.. كانت أمامي يلفها الحزن والألم والإحساس المسيطر بعبثية الحياة وعدم جدواها.. حقاً لقد شارفت على الثمانين ولكن رغم ذلك فإن الحيوية والأحاديث المرحة من سماتها اللصيقة التي عرفت بها جعلتها قبلة الناس في السوق.. كانت لها حكايات تجذب الموجودين فتسحرهم وتنقلهم إلى دنيا غير الدنيا..

كنت حزيناً لحزنها، ولكني لم أنتبه لها جيداً.... نهضت تفتح النافذة البحرية ليدخل الهواء فيرطب حرارة يوليو.. تمزقت في داخلي أشياء مبهمة وأنا أرنو إلى ثوبها الأسود القديم المنمنم بنقاط بيضاء.. كانت حركاتها قد تأثرت كثيراً بالروماتيزم الذي سكن قديمها وجعلها تتسند على الحائط أو على الكراسي الموجودة في طريقها..

عادت إلى جلستها فبادرتها :

- لماذا غبت كل هذه المدة عند أختي؟

انفجر الحزن بداخلها وراحت تنهنه في صمت مكبوت ورأيت دمعتين في عينيها تتعثران في السقوط.. لم أقدر على السيطرة على نفسي فانتقلت العدوى إلي سريعاً وأجهشت بالبكاء.. قالت:

-تصور يا ولدي لقد استيقظت صباح أمس لأجدها تبكي كأنها في يوم فقد زوجها.. ولما سألتها زاد نواحها، لقد حلمت به..

الباب مفتوح وهو واقف بجلبابه الأبيض وطاقيته الشبيكة ووجه الخمري وابتسامته التي تملأ وجهه.. كان في صحة جيدة كعهدها به، قالت له:

- أنت؟

- نعم أتيت لآخذك معي، وأشار إلى حصان أبيض واءه أمام باب البيت.. قالت:

- وهل ستحملني معك؟

- نعم.. لن أتركك أبداً..

- قالت:

- دعني ألملم أشيائي.

- قال:

- ليس هناك وقت.. اتركي كل شيء وهيا الآن.. لم أعد أستطيع صبراً.. هيا،ومد يديه.



ونهضت إليه.. وركبت خلفه.. فطار الحصانٍ الأبيض دون أن يكون له جناحان، طار.. وطرت يا أماه.. أريد أن أذهب إليه فعلاً، ما جدوى الحياة من بعده.. ما معنى أن أستمر.. أنت ترين الأولاد.. لا أحد ينفع ولا أحد يهتم.. إني ضائعة يا أمي..

وزاد بكاؤنا.. حتى لم أستطع مقاومة الدموع.. كان الحزن أكبر من كل شيء وكان البكاء قد تمكن منا.. هي تبكي وأنا أبكي.. وصعد في جو الغرفة لحن كئيب خيل إلي أن كل الأشياء تشاركنا في عزفه.. قالت:

- معذرة لا أريد أن أزيد.

قلت:

- يا أمي أنت تعرفين..

هزت رأسها:

- فعلاً أنا أعرف.. الجيران زاروها، سمعتها أم الشربيني وهي تشكو بأن الأرز نفد، ولم تمض ساعة حتى كان كيس الأرز في وسط الدار.. يا بِني أختك تعيش على الصدقات، وأنا أعرف أنه ليس باستطاعتك أن تصنع شيئاً.. الموظف ليس بيده شيء، ولا يقدر على شيء وزوجتك مريضة.. وأنا ليس بيدي حيلة.. لو كنت بصحتي لرجعت إلى السوق، وأخوك له سنوات خاطب ولا يستطيع الزواج على الرغم من شهادته العالية!.. هل عرفت لماذا زرتها ومكثت عندها كل هذه المدة؟

أطرقت في صمت، وغرقت في دوامات الحيرة والقلق، الأمور تسير نحو الأسوأ دائماً وليست على ما يرام.. كل شيء يعاندنا..

هذه الأسرة الممزقة التي كتب عليها الشقاء منذ الأزل ولا تزال تسير في رحلتها التعسة.. لا أفراح ولا مسرات ولا حتى محطات استراحة!! الحزن يسد المنافذ والطرقات.. بل يتعاظم يوماً بعد يوم..

وها هي أمي.. أم طارق.. صامدة كشجرة السنديان في وجه الريح.. تهزأ بها.. لا تبالي بعبث الأيام.. ربتنا.. وسارت بنا في دروب الحياة.. والآن ها هي شاهدة على آلامنا وهمومنا،والابتسامة على شفتيها.

إنه قدرنا بالفعل أن تكون أختي كذلك.. أرملة صغيرة ووحيدة وأن يكون أخي هكذا.. نوع آخر من أنواع العجز،وهل هناك من مهرب؟

بدت أمي مستسلمة راضية بما قسم الله لنا.. أرادت أن تغير الحديث فانطلقت تحدثني عن الصغار الولد الذي التحق للعمل بمطبعة والبنت التي راحت تتعلم الحياكة في جمعية كفالة اليتيم. الحياة تسير ولا تتوقف.. الحياة عريضة تتسع دائماً لمزيد من الكآبة والحزن.. لمزيد من الابتسامات أيضاً.. ورسمت أمي ابتسامتها الحلوة.. نسيت حزنها ،ألمها.. أو تناسته، ونهضت قائلة:

- اشرب فنجان قهوة معي سيغير مزاجنا.. أليس كذلك؟



هززت رأسي موافقاً.. ولكنها فتحت باب الثلاجة وأخرجت شطيرة من البطيخ وقالت وهي تقدمها لي:

- برد على قلبك قبل القهوة..

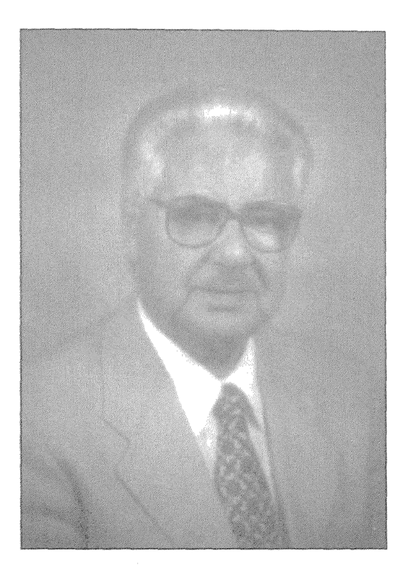
تركت القهوة على نار هادئة.. والتفتت لي تريد أن تزيح سحب الحزن من حولنا.. كنت أحس بها أروع ما تكون الأم.. اقتربت مني ووضعت كفها الدافئ على رأسي..

الذي خلقنا لا ينسانا.. لا تجعل الهم يغلبك.. ارمِ همومك على الله.

صبت القهوة في فنجانين، قدمت لي واحداً وجلسَت أمامي ترتشفها في صمت.. وهبت نسمات ناعمة.. نظرت لها.. ابتسمت بهدوء ابتسامة أضاءت ما حولنا.

ليلة تأبين ((رفيف الجراح)) في رابطة الأدباء

مثقفون: غياب يعقوب الرشيد أطفأ منارة شعرية في الكويت



كتب جمال محمود*

أبنت رابطة الأدباء الأديب والسفير الراحل يعقوب الرشيد، في احتفال شارك فيه أدباء ومؤسسات رسمية ثقافية وأقاربه، وقدمها وأدارها الإعلامي وليد المؤمن. استهل الاحتفال بوقوف الحضور دقيقة حدادا على روح الفقيد، ثم بكلمة من الأمين العام لرابطة الأدباء حمد الحمد استذكر فيها الرشيد قائلا:

في هذا المساء، نلتقي لنتذكر أحد المبدعين الذين ساهموافي رسم الكلمة الجميلة، نتذكر شاعرنا يعقوب عبدالعزيز الرشيد الذي غادرنا بابتسامة تبعث الأمل في قلوب الجميع. نتذكر روحه الانسانية الشفافة الطيبة ومسيرته الإبداعية الرائعة.

---

* عن جريدة الوسط

وأضاف :يقول أحد المفكرين، كما يحتاج الليل الى نجوم، كذلك يحتاج المجتمع الى شعراء، وكذلك كان شاعرنا (يرحمه الله) نجما في سماء الشعر وما زال.
وتابع لقد أدى الشاعر يعقوب الرشيد أثناء عضويته في مجلس ادارة رابطة الأدباء دورا كبيرا في تقديم النصح والتوجيه الى زملائه، وكانت آراؤه دائما لها دور فاعل في دفع مسيرة رابطة الأدباء الى الأمام، لازمت شاعرنا صفة التواضع، فكان لا يتوانى عن تلبية دعوة مشاركة شعرية، سواء جاءت الدعوة من مدرسة صغيرة أو من تجمع جماهيري كبير. حمل حب الكويت على كتفه سواء في حياته الديبلوماسية أو في ترحاله لتمثيل رابطة الأدباء والكويت في المهرجانات الأدبية، وكان خير سفير.
لقد سلك شاعرنا يعقوب الرشيد درب والده المؤرخ الكبير عبدالعزيز الرشيد، إذ سجل كلاهما ملاحم حب الوطن عبر الكلمة.
في هذه الوقفة نتذكر شاعرنا (يرحمه الله) ونحتفي به وتكون فرصة لرفاق دربه وزملائه لرسم إضاءات في ملامح من عطائه.
مبدع في حقول عدة وفي شهادته وصف الدكتور خليفة الوقيان الرشيد بأنه كان مبدعا في حقول عدة ،وقال: حين يمتد العمر بأي منا فإن ثمة ضريبة موجعة لا بد من تسديدها، إذ تتقارب الأيام التي تُغيِّبُ عنا حبيبا أو قريبا هنا، ومعلما أو صديقا هناك.
حين نشهد في كل يوم سقوط ورقة من شجرة الحب والأمل، وذبول زهرة من حقل الجمال تصبح الحياة مائية الهوية، لا طعم ولا لون ولا رائحة، وتصدق عندئذ مقولة جدنا الحكيم:

المرء يأمَلُ أن يعيشَ
وطولُ عيش قد يضرّه

الفقيد الحبيب يعقوب الرشيد، الذي فارق مجلسنا الحزين، هذا، وفارقنا نحن مجالسه البهيجة لم يكن مجرد معلم وصحافي وباحث وكاتب وشاعر وسفير، وإن هو أبدع في كل هذه الحقول، بل كان نموذجا لرؤية الجيل الذي ينتمي اليه، الجيل الذي يستحق ان نسميه جيل النهضة.
وأضاف: وجيل النهضة الذي تسلم الراية من جيل رواد الإصلاح أو الأحياء، الشيخ عبدالعزيز الرشيد، والشيخ يوسف بن عيسى ورفاقهما. كان يحمل رؤية تحديثية وتنويرية. كما كان يحمل آمالا وطموحات وطنية وقومية عريضة، فضلا عن امتلاكه القدرة على العمل الدؤوب، دون كلل أو يأس.
ولذلك لم يكن بالأمر المستغرب اشتغال كل واحد منهم في أكثر من ميدان، ونضاله في أكثر من ساحة، فكثيرون منهم معلمون وسياسيون وشعراء

وقصاصون ومسرحيون وموسيقيون وتشكيليون وديبلوماسيون في آن معا. والأمر اللافت للنظر ان فقيدنا الكبير ومجايليه من ممثلي جيل النهضة من مفكرين وسياسيين وأدباء وباحثين وفنانين يقدمون عطاءاتهم الثرية والمتشعبة بتواضع شديد، ودون ضجيج أو ادعاء. خلافا لما يفعل كثير من ذوي الصفات أو الإنجازات الوهمية، الذين باتت مشاهدة صورهم، وقراءة أخبار منجزاتهم المكذوبة من الفرائض اليومية في هذه المرحلة. وفي هذا الزمن، الذي يطفو فيه الزبد على السطح، وتغيب فيه اللآلئ النفيسة تكون الخسارة الوطنية بغيابها أو تغييبها كبيرة.

مفردات متفائلة وأشار الوقيان الى معجم الرشيد اللغوي ومفرداته الشعرية قائلا: حين نتأمل المعجم اللغوي للشاعر الكاتب يعقوب الرشيد، في معظم ما كتب من شعر بخاصة، فسوف نجد مفردات الحب والجمال والحق والتفاؤل تصافحنا، وتقتادنا الى عالمها الجميل: الياسمين، الجوري، الورد، الينبوع، الجدول، الخميلة، البلبل، الربيع، الرحمة، الغفران. اما الألوان المبثوثة في معجمه فهي: الأبيض، الوردي، الفضي البنفسجي، وفي ذلك انعكاس لرؤية او فلسفة تُجلّ الحياة وتقدرها. وأضاف: في هذا الزمن الذي تطفو فيه على السطح مفردات رؤية او فلسفة أخرى مغايرة مثل: النحر، القبر، العذاب، السعير، الهجير. كما يطغى فيه لون واحد فقط، هو اللون الأسود الذي أخذ يصبغ نصف المجتمع، تصبح المقارنة بين الرؤيتين والفلسفتين امرا جديرا بالتأمل، ومن ثم التماس طريق الإجابة عن سؤال يكثر ترديده هذه الأيام. لماذا كانت المرحلة التي مثلها يعقوب الرشيد ورفاقه من جيل النهضة عنوانا للحب والتسامح والأمل والإشراق، ومن ثم البناء وتحقيق الإنجازات الكبرى، التي نتفيأ بقية ظلها؟، ولماذا تكون هذه المرحلة، التي يحمل فيها آخرون رؤية مستوردة، وثقافة مغايرة لطبيعة النموذج الكويتي عنوانا للكآبة والتدهور والتخلف والشقاق والإحباط، والهجرة الى الداخل حينا، وإلى الخارج احيانا أخرى؟ . تحية اليك أستاذي الغائب شكلا، الحاضر معنى، ومعذرة .

في تأبين الراحلوفي كلمة تحت عنوان «في تأبين الراحل» قالت الكاتبة ليلى العثمان: يكون الحزن كبيرا، حين يكون الفقد مزدوجا، فغياب «أبو العز» – الشاعر الكبير يعقوب الرشيد – غياب لمنارة من منارات الشعر والأدب في الكويت، وكل منارة هي خسارة كبيرة لساحتنا الثقافية، خصوصا ان كانت من جيل الرواد الأوائل الذين كرسوا حياتهم لعطائهم الفكري والأدبي، وأسسوا لأجيال متعاقبة. هو غياب مؤلم لصديق ربطتني به صداقة إنسانية امتدت سنوات طويلة كان خلالها



نعم الصديق الوفي. كان يحب الحياة ويقبل عليها بروح شابة، ولا يترك للهموم ان تستلب منه ضحكته، حتى ان غضب لا يبقى غضبه سوى لحظات يستعيد بعدها مرحه. كان شعاره في الحياة «سني بروحي لا بعَدّ سنيني»، وكان الزمن عطوفا عليه فإن سرق منه بضع سنوات أهداه المزيد من حيوية الصبا المتجدد. كان العصفور الرشيق الذي لم يغب يوما عن اعشاشه الرحيبة: رابطة الأدباء التي كان شمسا من شموسها المضيئة، يأتي كل يوم بقامته المديدة تسبقه رائحة عطره الإنساني المميز، هالة شعره الأبيض المهيب، خفة ظله، مشاكساته الصغيرة، وصوته الهادئ الدافئ حين يقرأ قصيدة جديدة كتبها ويريدنا ان نشاركه في الفرح بولادتها. وأضافت: في الشهور التي سبقت وفاته افتقدنا حضوره، افتقدناه في الرابطة وفي جلسات الأهل والأصدقاء، وفي السهرات التي كان فيها القمر بين النجوم شيئا فشيئا بدأ ينسل عن الأمكنة تاركا لنا حيرة السؤال: هل اختار الوحدة ام هي وحدة فرضتها عليه حالته الصحية، فاستسلم لها كطفل مغدور، وحين اطل ذات يوم بعد غياب، فجعتنا صورته التي تمكن منها المرض، رغم ذلك لم يفقد ألقه، مرحه، وحنانه الذي يغمر به الجميع، ثم غاب غيبة طويلة، وانتظرنا بشوق ان نراه، لكن الموت لم ينتظر، فحُرمنا من وداعه. لقد حمل سنواته الملأى بعطاءاته الشعرية والنثرية والإنسانية، وأخلد الى الراحة والسكون، تاركا قلوبنا تنفطر اسى لفراقه، ولا عزاء لنا غير تلك الذكريات الجميلة التي سنستظل بأفيائها كلما استحضرنا صورته، صوته، وحضوره الجميل، فمثل هذا الصديق لا يجرؤ غبار الزمن على ان يمحو ذكراه العطرة.

سر أبيه الأوضح وقال مدير إدارة الثقافة في المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب طالب الرفاعي في كلمته التي ألقاها نيابة عن الأمين العام بدر الرفاعي: إن أقسى ما في الحياة أنها تعاش مرة واحدة، وأنها لا تسمح لنا أبدا بإعادة تمثل موقف ما مرة ثانية، لذا فهم قلة أولئك المحظوظون الذي يكتب لهم أن يجيدوا أدوارهم في الحياة من المرة الأولى، وأكاد أجزم بأن الشاعر يعقوب الرشيد هو أحد أولئك المحظوظين. يعقوب الرشيد الشاعر، وليد بيت العلم والمعرفة، كان سر أبيه الأوضح، وكان امتدادا مشرفا وشامخا لأحد رجالات التنوير في الكويت، فالأب عبد العزيز الرشيد صاحب مجلة «صوت الكويت» التي أصدرها عام ١٩٢٨، كان رجل علم وأدب، وكان من جهة أخرى رجل تنوير يؤمن بأن العلم قادر على أن يكون حادي الأمم.

أيها الحضور الكريم.. حين أذكر الشاعر يعقوب الرشيد، أذكر رجلا اقترن حضوره الانساني بدماثة الخلق والتواضع والابتسام، مثلما اقترن حضوره



الأدبي بالشعر. فلقد مشى يعقوب مشوار حياة مملوءة بالعمل، بين التعليم والديبلوماسية والأدب، ولقد كان في كل منها مثار إعجاب وتكريم. وكان الشاعر الرشيد مشاركا حاضرا في أنشطة المجلس الوطني داخل وخارج الكويت، ووجها شعريا مشرقا، مما استحق معه نيل جائزة الدولة التقديرية في العام الفائت إن يقين الشاعر يعقوب الرشيد ببقائه شاعرا وأديبا، دفعه الى أن يوصي بجميع مكتبته ومقتنياته التراثية والأدبية الخاصة لتكون في صون المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ولتكون في متناول الجمهور على أرض الكويت الطيبة. ربما كان المبدعون والأدباء وحدهم قادرين على حفر أسمائهم في لوح الحياة الباقية بعد مماتهم، وربما كان ذلك وحده هو تكريمهم الأهم والأكبر.

قصائد ولوحات كما أنشد الكاتب يحيى طالب عددا من قصائد الأديب الراحل، هي: دعوة للحزن، عودة للوطن، الدنيا والصبر، دروب النغم، رفيف الجراح، الأماني.و قدمت رابطة الأدباء لوحتين تذكاريتين لأسرة الشاعر الراحل. كما ضمت الليلة معرضا لإصدارات الأديب الراحل يذهب ريعه الى مجموعة متلازمة داون.

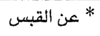
الإعلان عن جوائز الحمد في الرابطة



من اليمين: يوسف خليفة وفهد توفيق الهندال وإبراهيم عبدالله أبل والدكتور خليفة الوقيان والدكتور رشيد الحمد وحمد الحمد والدكتور خالد عبد اللطيف رمضان ووليد المسلم وليلى محمد صالح وهديل الحساوي

كتب محمد شعبان *

أقامت رابطة الأدباء حفل الاعلان عن جوائز أحمد الحمد (رجل اعمال في قطاع النفط) للابداع الشبابي الكويتي.
حفل الافتتاح قدمه فهد الهندال الذي أشار الى أهمية دعم الأدب ماديا فأوضح ان 'رعاية الأدب والابداع في الكويت، عقد كريم وتاريخ يشع بالكثير من الانجازات المؤسسة لقاعدة عريضة من الرؤى والشخصيات الوطنية، أثرت بعطائها الكريم ورعايتها المشجعة لأبناء الوطن من المبدعين، في ما ساهم في زيادة مساحة الابداع في هذا الوطن العزيز، ليصل عطاؤها الممتد الى خارج الوطن'، وفي كلمته أشار حمد الحمد أمين عام رابطة الادباء الى دور جمعيات المجتمع المدني في احتضان الابداع ودعم المبدعين حتى تدفع بالحركة الثقافية والفكرية الى الامام.



* عن القبس



الدكتور رشيد الحمد و حمد الحمد

وأضاف: 'إلا ان جمعية المجتمع المدني لا تستطيع ان تعمل اعتمادا على الدعم الرسمي فقط، انما يجب ان يتكاتف المجتمع بكل فئاته لدعم اعمالها نحو الأفضل'.

وعن أهداف مثل هذه المسابقات قال الحمد 'هذه المسابقات تحقق عدة اهداف. أولها: التعاون المستمر بين رجال الاعمال واحدى جمعيات النفع العام وهي رابطة الادباء. اما الهدف الثاني فهو تحفيز الشباب على الالتحاق بمعترك الابداع وتسخير مواهبهم في الكتابة بطرح قضايا الوطن والمجتمع عبر مشاركات كتابية ابداعية تدفع نحو القراءة والاطلاع'.

شهد حفل الاعلان عن جوائز أحمد حمد الأحمد الاعلان عن بداية موسم رابطة الأدباء الثقافي ففي كلمتها قالت ليلى محمد صالح 'ان الموسم الثقافي سيكون حافلا بحمل التراث الثقافي والفني والادبي المتوهج، حيث تتعانق فيه الألوان الابداعية التي سيقدمها اساتذة وباحثون ومثقفون يجسدون الابداع في كلام وأنغام وأفكار، والى صور وحضور انساني مبدع'.

يذكر ان مجالات وأنشطة مسابقة احمد حمد الاحمد تتنوع بين القصة القصيرة والشعر والبحث الادبي، حيث يتم توزيعها على ثلاث فئات. الفئة الأولى والثانية تنحصران في مجالات القصة القصيرة والشعر باللغة الفصحى والبحث الأدبي،



ويجري اختيار ثلاثة فائزين من كل فئة وفي كل ميدان من ميادين التنافس سواء قصة قصيرة أو شعرا أو بحثا أدبيا، وتتراوح فيه الجوائز بين ٣٠٠ الى ٥٠٠ دينار، الا ان الفئة الأولى مخصصة لطلاب وطالبات الجامعات والمعاهد الحكومية والأهلية بخلاف الفئة الثانية المخصصة لطلاب وطالبات المرحلة الثانوية للمدارس الحكومية والأهلية، في حين خصصت الفئة الثالثة من المسابقة لأعضاء رابطة الأدباء ومنتدى المبدعين، وتدور مسابقة هذه الفئة في ثلاثة ميادين هي الرواية والمجموعة القصصية وديوان شعر باللغة الفصحى، ويجري اختيار فائز واحد من كل مجال من هذه المجالات، وقيمة الجائزة في هذه الفئة ٦٠٠ دينار.

وختم حفل الافتتاح بتقديم درع تذكارية من الرابطة لأحمد الحمد تكريما لدعمه للأنشطة الابداعية بالرابطة، تسلمه نيابة عنه الدكتور رشيد محمد الحمد وزير التربية الأسبق.

الرابطة تشارك في اجتماع الجهاز المركزي لتكنولوجيا المعلومات

شاركت رابطة الأدباء في الاجتماع التعريفي الذي نظمه الجهاز المركزي لتكنولوجيا المعلومات ، والذي عقد في ٤الشهر الفائت في قاعة أحمد الدعيج بمبنى وزارة التخطيط سابقا . و قد مثل الرابطة في الاجتماع القاص يوسف ذياب خليفة عضو لجنة العلاقات العامة و الإعلام . حيث تناول الاجتماع مقدمة عن أهمية تفعيل خطة الحكومة الالكترونية في المجتمع الكويتي . وقد شاركت الرابطة في هذا الاجتماع تفعيلا لدورها الثقافي في المجتمع ، و تأكيدا على مبدأ التواصل و التفاعل مع الفعاليات و المشاريع الوطنية .







جوائز أحمد حمد الأحمد العبد اللطيف الحمد

للإبداع الشبابي

٢٠٠٧

مسابقات في القصة القصيرة والشعر

والبحث الأدبي والرواية

بالتعاون مع رابطة الأدباء





جوائز أحمد حمد الأحمد العبد اللطيف الحمد للإبداع الشبابي الكويتي جوائز مقدمة من رجل الأعمال السيد أحمد حمد الحمد وهو أحد رجال الأعمال الشباب العاملين في مجال قطاع النفط ، وتأتي مبادرته هذه في دعم الإبداع وتحفيز الشباب على إبراز مواهبهم في مجالات الإبداع المختلفة ويعتبر السيد أحمد الحمد مبادرته هذه واجب لرد الجميل لهذا الوطن الحبيب وأبنائه، وإن تعاونه مع رابطة الأدباء هو دعم لهذه المؤسسة الثقافية التي ساهمت في إرساء الثقافة في الكويت.

فئات المسابقات والجوائز

الفئة الأولى :

جوائز فئة طلبة وطالبات الجامعات والمعاهد الحكومية والأهلية

أ. القصة القصيرة	ب-الشعر باللغة الفصحى	ج-البحث الأدبي
المركز الأول ٥٠٠ د.ك	المركز الأول ٥٠٠ د.ك	المركز الأول ٥٠٠ د.ك
المركز الثاني ٤٠٠ د.ك	المركز الثاني ٤٠٠ د.ك	المركز الثاني ٤٠٠ د.ك
المركز الثالث ٣٠٠ د.ك	المركز الثالث ٣٠٠ د.ك	المركز الثالث ٣٠٠ د.ك

الفئة الثانية :

جوائز فئة طلبة وطالبات المرحلة الثانوية للمدارس الحكومية والأهلية

أ. القصة القصيرة	ب-الشعر باللغة الفصحى	ج-البحث الأدبي
المركز الأول ٥٠٠ د.ك	المركز الأول ٥٠٠ د.ك	المركز الأول ٥٠٠ د.ك
المركز الثاني ٤٠٠ د.ك	المركز الثاني ٤٠٠ د.ك	المركز الثاني ٤٠٠ د.ك
المركز الثالث ٣٠٠ د.ك	المركز الثالث ٣٠٠ د.ك	المركز الثالث ٣٠٠ د.ك

الشروط للفئة الأولى والثانية:

١. يقدم من يرغب بالمشاركة نصين في الشعر أو نصين في القصة ويستبعد من يشارك بنص واحد فقط

٣. البحث الأدبي عن الأدب في الكويت ولا يقل البحث عن ١٥ صفحة A4 ولا يزيد عن ٣٥.

٣. لا يحق المشاركة بأكثر من مسابقة أو نوع أدبي وتكون أعمار المشاركين بين ١٥-٣٥عاما.

٤. تقدم جميع المشاركات مطبوعة على جهاز الحاسب الآلي وباللغة العربية الفصحى.

٥. عدم تقديم نصوص سبق أن نشرت بالصحف أو نصوص منقولة أو مستوحاة من أعمال أخرى

٦. في حالة الفوز يقدم المشارك شهادة تثبت المرحلة الدراسية التي يدرس بها.

٧. تنشر المشاركات الفائزة بالصحف المحلية بعد الفوز.

الفئة الثالثة :

جوائز المبدعين من الشباب أعضاء رابطة الأدباء ومنتدى المبدعين

أ- أفضل رواية	: ٦٠٠ دينار
ب- أفضل مجموعة قصصية	: ٦٠٠ دينار
ج- أفضل ديوان شعر باللغة الفصحى	: ٦٠٠ دينار

شروط الفئة الثالثة

١. تقدم إصدارات روائية أو مجموعات قصصية أو دواوين شعر باللغة العربية الفصحى سواء صدرت في كتاب في عام ٢٠٠٦-٢٠٠٧ أو مخطوطة.

٢. تقبل جميع المشاركات المطبوعة على جهاز الحاسب الآلي وباللغة العربية الفصحى .

٣. ج- أن يقل عمر المشارك عن ٣٥ سنة وأن لا تكون الأعمال قد فازت بجوائز أخرى.

كيفية التقديم :

١. المشاركة بالمسابقات متاحة للشباب الكويتي فقط

٢. تعبئة نموذج المشاركة المتوفرة في رابطة الأدباء وإرفاق المشاركات مع صورة البطاقة المدنية وتسليم النموذج باليد للرابطة.

٣. تتوفر نماذج المشاركات في رابطة الأدباء - العديلية ق٤ش الاتحاد تلفون: ٣٥١٨٣٨٣- ٣٥١٨٣٨٦ لمزيد من المعلومات زيارة موقع الرابطة WWW.KUWAITWRITERS.ORG

٤. آخر موعد لاستلام المشاركات في ٢٠٠٧/١٢/٣٠

٥. حفل توزيع الجوائز يعلن في الصحف المحلية ويبلغ الفائزين مسبقاً.

لوحة الغلاف للفنان التشكيلي
الكويتي عبدالله يوسف سالم الجيران

- مواليد ١٩٧٠
- المؤهل: بكالوريوس تربية فنية ١٩٩٣.
- العضوية: مشرف فنون تشكيلية- جامعة الكويت- أستاذ فنون تشكيلية في بيت لوذان لمحترف الفنون، عضو الجمعية الكويتية للفنون التشكيلية- وعضو الرابطة الدولية.
- شارك في العديد من المعارض والبيناليات المحلية والدولية.

حصل على العديد من الجوائز منها:

- المركز الثاني بالزخرفة والإعلان على مستوى الكليات والمعاهد وجامعة الكويت.
- المركز الثاني في معرض الشباب لدول مجلس التعاون.
- المركز الأول في معرض الكاريكاتير (الهيئة العامة للشباب والرياضة)
- حصل على جائزة الدانة الذهبية في معرض ٢٥ فبراير ١٩٩٨.
- حصل على المركز الأول في تصميم بوستر المهرجان الثقافي الخليجي الثاني في فرنسا على مستوى دول مجلس التعاون ١٩٩٨.
- درع الجمعية الكويتية للفنون التشكيلية (جائزة تشجيعية) معرض ٢٥ فبراير (هلا فبراير) ١٩٩٩.
- المركز الأول في معرض القرين السادس للفن التشكيلي ١٩٩٩.
- جائزة السعفة الذهبية في المعرض الدوري الخامس للفنون التشكيلية والخط العربي (دولة قطر) ١٩٩٩.
- حصل على المركز الثالث في مهرجان الإبداع (وزارة التربية) ٢٠٠٠.
- حصل على المركز الثاني في المعرض العام في ذكرى معرض التحرير التاسعة ٢٠٠٠.
- حصل على جائزة الدانة الذهبية في معرض ٢٥ فبراير ٢٠٠١.
- حصل على جائزة في معرض الأسبوع الخليجي السادس بأرض المعارض لدول مجلس التعاون- مشرف.
- جائزة "عيسى صقر" - معرض القرين ١٢ / ٢٠٠٦.



إضاءة

قرر مجلس إدارة رابطة الأدباء في اجتماعه الأخير أن يكون صندوق اتحاد المصارف الكويتية هو الراعي الرسمي للموسم الثقافي ٢٠٠٧- ٢٠٠٨م، وذلك لمبادرته في دعم الإبداع الكويتي وتأصيل الثقافة في المجتمع، تزامناً مع التطور الاقتصادي والمالي.

ولهذا فإن مجلس الإدارة يتقدم بالشكر والتقدير للأمين العام لاتحاد المصارف السيد يوسف عبد الحميد الجاسم على دعمه ومبادرته التي لاقت صدى طيباً لدى أعضاء الرابطة والمبدعين الكويتيين.

معاً.. ننمي مجتمعنا

البنوك الكويتيـة رائدة إقتصـادياً

مبادره إجتماعياً

174.000

مليون دينار

قدمتها البنوك الكويتية لخدمة المجتمع





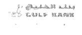
















البيان

في التراث الغنائي الكويتي وأعلامه

خالد سالم محمد

الطبعة الأولى
الكويت
١٤٢٨هـ - ٢٠٠٧م

صـــدر حديثاً

وزارة الإعلام
مطبعة حكومة الكويت